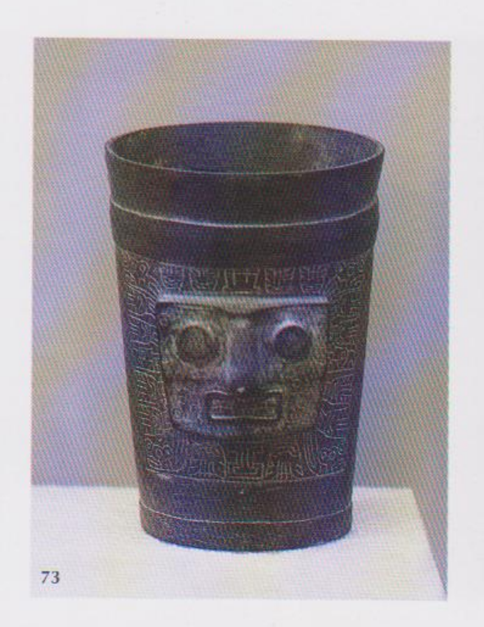


EL PANTEÓN TIAHUANACO Y LAS DEIDADES CON BÁCULOS

Krzysztof Makowski Hanula

La cara de frente rodeada por un nimbo de plumas figurativas, cuyos extremos se transforman en variadas imágenes de animales y objetos, es uno de los iconos más conspicuos en la imaginería andina. Los objetos decorados con este icono, entre vasijas y textiles (figs. 73, 74, 75, 94, 103), muestran una amplia difusión desde la cuenca del lago Titicaca hasta el valle de Piura entre los siglos VII y IX d.C, durante el periodo conocido como Horizonte Medio[185]. Max Uhle se percató de este fenómeno, así como del cercano parentesco entre la imagen de la deidad radiante y la iconografía de la portada monolítica de las ruinas de Tiahuanaco, que dio a conocer con Moritz A. Stübel[186]. Desde Uhle hasta Dorothy Menzel, varias generaciones de investigadores han consagrado con su autoridad la interpretación que da por sentado que la iconografía del periodo mencionado es producto de la imitación más o menos fiel de los relieves de esa portada, llamada del Sol, en cuya decoración resalta la figura central de un personaje de frente con dos varas, una en cada mano, a manera de báculos, y el rostro radiante (figs. 76, 82, pág. 66). Se presume que todas las imágenes de

◄ Portada del Sol. Personaje central con báculos (detalle), Tiahuanaco.





una cara humana dentro de un nimbo están relacionadas con este icono, como sus imitaciones directas o indirectas (fig. 75). La figura central parece recibir el homenaje de otras similares, que se le acercan formando tres filas a cada lado.

La comparación de la decoración de la portada con los diseños de la cerámica centro-andina sirvió para definir el estilo-horizonte, y luego para debatir sobre las relaciones entre Tiahuanaco y Huari[187]. Según una interpretación ampliamente difundida, el icono de la deidad central se habría originado en la sierra norte, en el ámbito de Chavín, y de allí se habría difundido como la figura central de una doctrina religiosa hacia la cuenca del Titicaca. Se vio en el mismo una deidad celestial, con características de dios supremo, eventualmente comparable con el Viracocha de los textos coloniales.

Tal interpretación se basa en una serie de premisas implícitas. Se supone, por ejemplo, que la decoración de la Portada del Sol presenta la versión canónica de la doctrina religiosa imperante en ese tiempo. Las demás representaciones serían antecedentes o imitaciones más o menos logradas de las imágenes arquetípicas. Por ende, todas las imágenes de un ser sobrenatural de pie y en posición frontal, con un báculo en cada mano, corresponderían a la misma deidad principal, acompañada por varios acólitos alados, siempre de perfil (figs. 76, 82, 88). Cook[188] ha buscado un fundamento teórico para esta propuesta y ha planteado que el arte de Tiahuanaco, como el arte mochica, tuvo una estructura temática. Habría por ende el tema "de la deidad frontal". Por los supuestos anteriores, la variación en los rasgos corporales y en los atributos no afectaría nunca la identidad de los personajes. Las diferencias tendrían su origen en la libertad artística y en las inevitables pequeñas modificaciones del modelo a través del tiempo y del espacio. Para Cook[189], esta variabilidad sugiere que las tradiciones figurativas huari y tiahuanaquense se desarrollaron paralelamente y de manera independiente. Las similitudes se deberían al origen común de las convenciones y temas en el arte pucará (Periodo Formativo).

Al revisar una por una tales premisas hemos constatado con sorpresa que las tres carecen de fundamentos realmente convincentes. La decoración de la Portada del Sol no parece haber sido copiada en su integridad como tema ni siquiera por

▲ Fig. 73. Qero de estilo Tiahuanaco con la representación de una cara sobrenatural rodeada del nimbo radiante. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▲ Fig. 74. Placa de oro de estilo Tiahuanaco con la imagen recortada y repujada de la cara radiante. Museo Municipal de Oro de La Paz, Bolivia.

▶ Fig. 75. Nicho arquitectónico decorado con el personaje de cara radiante. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

los escultores que decoraron las paredes de los templos de Tiahuanaco. Tampoco se trata de un monumento que por su localización estuviese predestinado a mostrar el mensaje central de una doctrina religiosa con gran poder proselitista. Esculpida en un bloque de andesita gris, de impresionante volumen y peso, es sólo la más imponente de toda una serie de esculturas monolíticas que se erguían en los patios hundidos (v.g. Kalasasaya), al pie y eventualmente en la cima de dos pirámides principales. Hay entre ellos elementos arquitectónicos decorados con relieves en paredes y arquitrabes (v.g. el de Putuni), así como esculturas (v.g. monolitos Bennett, Cochamama etc.). Protzen[190] demostró recientemente que las portadas decoradas en relieve pertenecen a la categoría de elementos arquitectónicos y no a la de esculturas independientes. Ninguna de ellas estuvo destinada para erguirse en el centro de un espacio abierto. Por el contrario, se trata de segmentos monolíticos preparados para construir paredes de un recinto techado en el marco de un grandioso proyecto que quizá nunca llegó a realizarse en su totalidad. La Portada del Sol se conservó en la esquina noroeste de un gran recinto ceremonial llamado Kalasasaya, al norte de la pirámide Akapana[191], si bien se ha sospechado[192] que originalmente estuvo destinada a la cima de la pirámide Puma Puncu (figs. 7, 76, 77). Existe otra portada llamada de la Luna. Su ubicación original tampoco es conocida[193]. Ambas llevan frisos compuestos de pedestales escalonados y caras radiantes, características de la divinidad frontal de báculos.

Cabe enfatizar que las representaciones más complejas en cuanto a la variedad de seres antropomorfos, no adornan las portadas sino las estatuas monolíticas



75



que representan personajes con vestidos ceremoniales profusamente decorados, y con implementos rituales en sus manos, en particular qeros y cuchillos de sacrificio (fig. 79b). La decoración figurativa ocupa toda la superficie del ropaje ceremonial, salvo eventualmente el faldellín, pero incluyendo el cinturón y el tocado. Cabe mencionar que existen paralelos directos entre la decoración en relieve y el arte textil, como ha demostrado Conklin$_{194}$. Por ejemplo, los faldellines decorados con círculos se asemejan bastante a la pieza textil del Museo de Münich, cuyo diseño contiene, según Zuidema y de Bock$_{195}$, códigos calendáricos. De ahí resulta muy probable que los escultores que cubrían con relieves figurativos la vestimenta de las estatuas monolíticas hayan copiado los diseños realmente existentes en el atuendo ceremonial.

Entre las estatuas mencionadas destacan el monolito Bennett (figs. 79a, b), en muy buen estado de conservación, el monolito Ponce (figs. 96a, b, c) y el monolito Cochamama, desafortunadamente muy dañado por el tiempo e incompleto. Dado que la ubicación de la Portada del Sol, por lo menos la actual, no es menos privilegiada que la del monolito Bennett, y su decoración menos compleja, no hay razones para considerar *a priori*, que la primera y no el segundo representa el panteón de Tiahuanaco en toda su complejidad. Recordemos que el monolito fue encontrado por el norteamericano Bennett *in situ,* en el recinto hundido conocido como Templo Semisubterráneo (fig. 78)$_{196}$. La posición de la escultura sugiere que originalmente se encontraba erguida en el centro del recinto, orientada de tal manera que la cara del personaje daba al

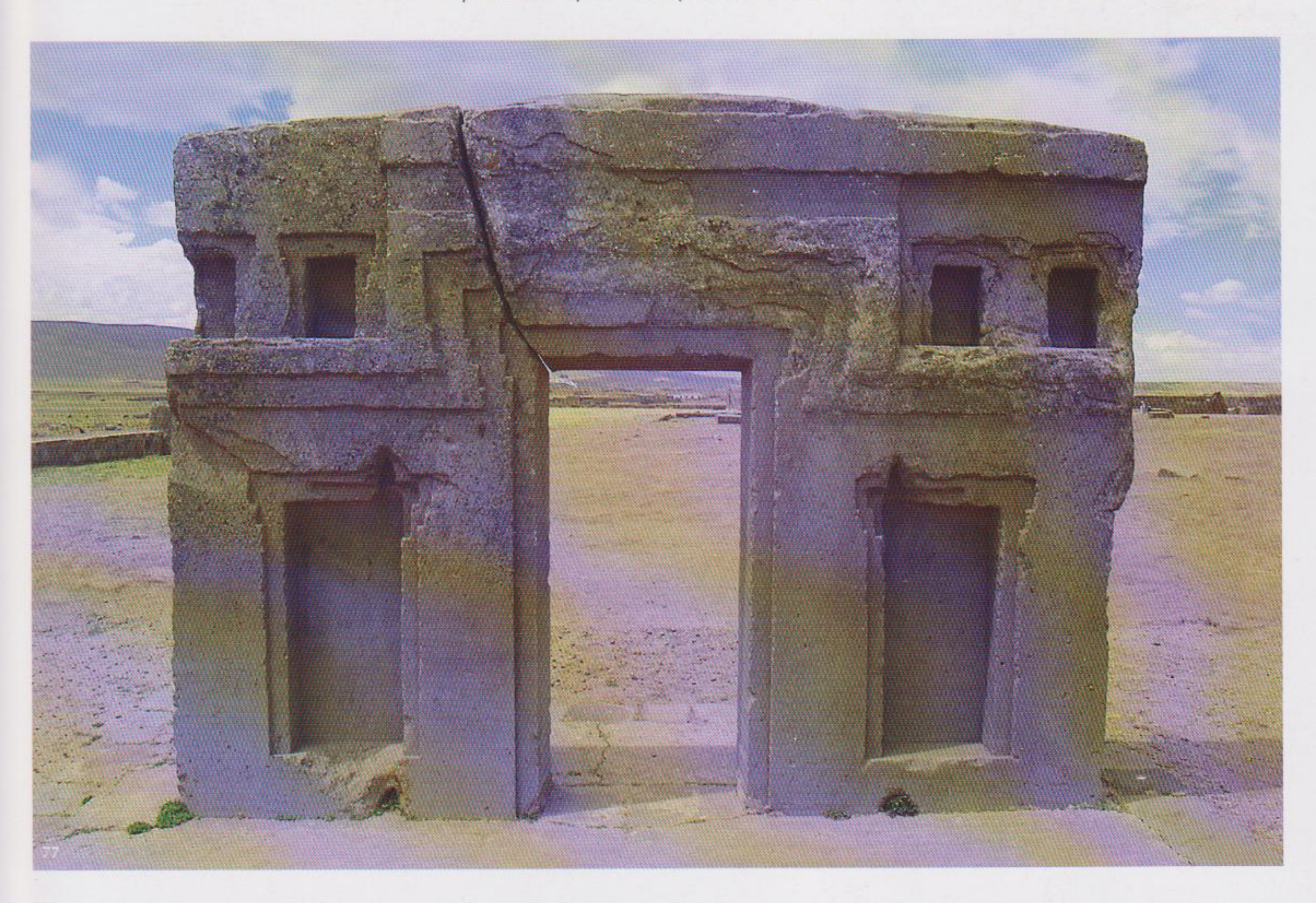
▲ Fig. 76. Portada del Sol. Vista general de la cara con friso, probablemente orientada hacia el interior. Kalasasaya, Tiahuanaco.

▶ Fig. 77. Portada del Sol. Vista general de la cara con nichos, probablemente orientada hacia el exterior.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 78. Monolitos antropomorfos en el centro del Templo Semisubterráneo, Tiahuanaco.

oeste mientras que las imágenes de las deidades radiantes miraban al este. Se impone la comparación con el conocido dibujo de Guaman Poma (fig. 102) que representa al Inca "bebiendo con el sol y con el Huanacauri". Hay consenso entre los investigadores en el sentido de que el recinto hundido formaba parte de un edificio más antiguo que los colindantes y de gran importancia ceremonial, y de que el personaje es un rey-sacerdote, fundador semimítico de un linaje[197]. Resulta por ello razonable suponer que la doctrina religiosa en que se basaba el estado Tiahuanaco pudo haber sido ilustrada por la decoración del vestido en el monolito Bennett. Los participantes en el sacrificio y libación, congregados en el patio, habrían tenido de este modo oportunidad de conocer a las deidades protectoras de los linajes gobernantes y, por intermedio de ellas, familiarizarse con las jerarquías y los parentescos presentes en los mitos de origen. Se puede también argumentar en favor de esta interpretación que el gesto ritual de ofrenda líquida a una deidad ancestral protectora, y la representación del panteón dinástico en el vestido, comparten potencialmente la función de perpetuar el mito de origen del poder.

En cambio, no existen elementos de juicio para atribuir funciones similares a la Portada del Sol, si bien en su iconografía se repiten algunos personajes y la composición sigue reglas similares a las del monolito Bennett. Desde los primeros estudios de Posnansky[198] varios autores[199] han intentado descifrar el código calendárico que supuestamente se esconde en el programa iconográfico de la portada. A pesar de que las lecturas han sido diferentes en cada caso, todos los


77





estudiosos han coincidido en considerar las complejas alternancias y repeticiones de figuras frontales como anotaciones de cálculos calendáricos sustentados en observaciones del ciclo solar. Las posiciones solsticiales, equinocciales o cenitales, dentro de una secuencia lunisolar compuesta de doce meses, habrían sido anotadas por medio de variaciones en las coronas radiantes y en los podios, que se observan al comparar la imagen central con otras similares repetidas en el friso inferior (figs. 76a, 92). Obviamente, para que estas interpretaciones sean verosímiles, hay que aceptar previamente que el famoso personaje frontal representa al sol deificado y a sus epifanías. Si las hipótesis acerca del significado del friso como calendario solar, así como las suposiciones acerca de la localización original de la Portada del Sol en lugares de acceso restringido, son correctas, sus famosos relieves habrían cumplido una función diferente a la del monolito Bennett. En lugar de presentar todo el panteón, el mensaje se habría centrado en contenidos calendáricos y en la presentación de una sola deidad solar. En todo caso, como veremos más adelante, la composición de la portada es menos compleja que la del monolito Bennett, y comprende un número menor de personajes.

Fig. 79. Monolito Bennett.

▼ Fig. 79a. Decoración de la espalda del monolito: vestidos con diseños figurativos complejos.

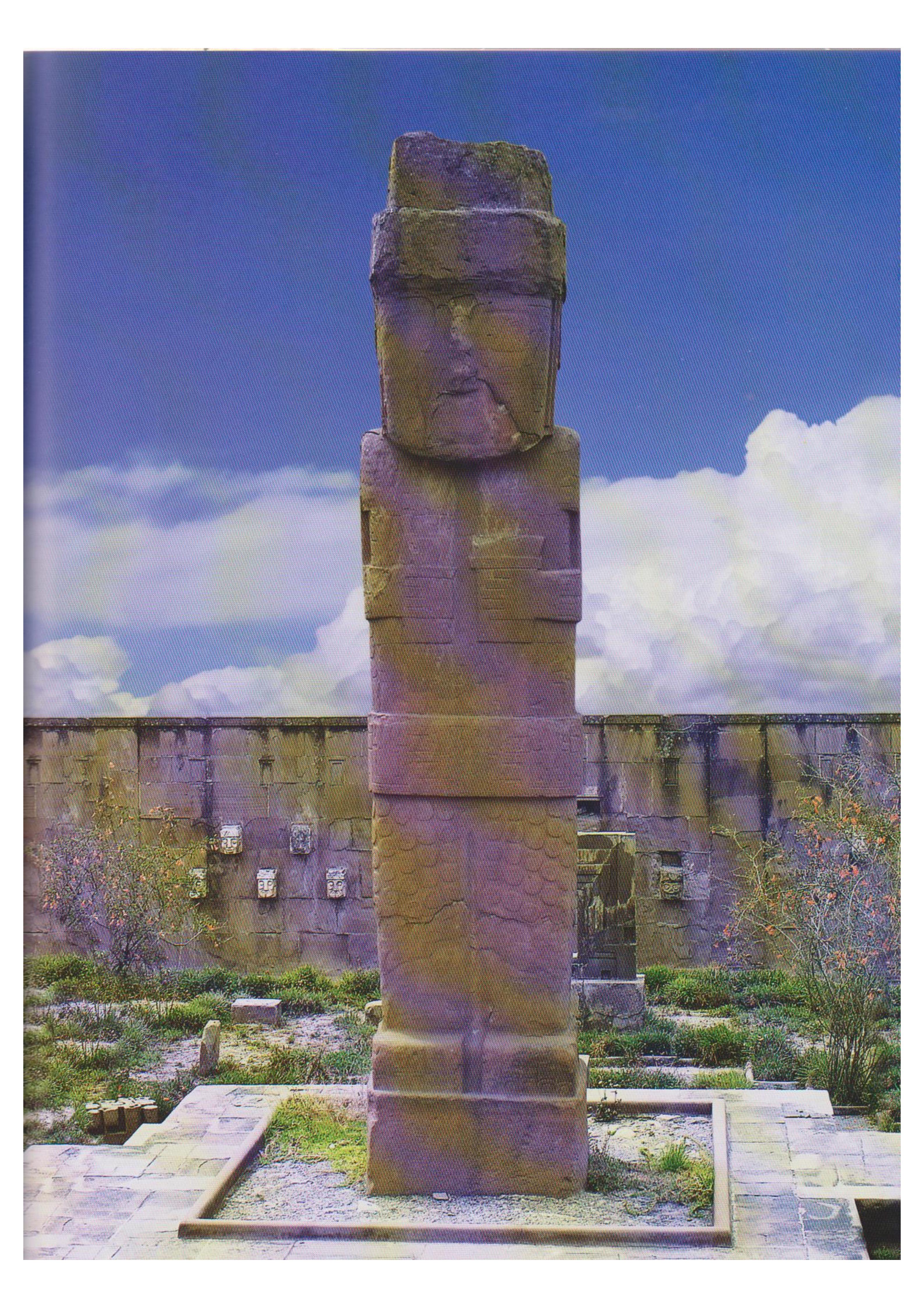
▶ Fig. 79b. Vista frontal. Templo Semisubterráneo de Tiahuanaco (reconstrucción). Plaza del Estadio, La Paz, Bolivia.

El segundo planteamiento de Menzel, a saber que la imagen frontal de un ser radiante con báculos corresponde siempre a la misma deidad con tres acólitos invariablemente representados de perfil, de los cuales dos poseen cara humana, mientras que el otro tiene cabeza de ave, tampoco encuentra respaldo en las evidencias. Para que esta hipótesis sea cierta, la imagen frontal del supuesto dios de los báculos debería aparecer siempre sola[200] y con un repertorio estable de rasgos y atributos. Sin embargo, en la misma portada hay siete variantes de la cara radiante, seis en el supuesto friso calendárico, además de la gran imagen central. Las diferencias consisten en detalles figurativos, v.g. el tipo de plumas en el tocado, y comprenden también variados diseños asociados como figuras de aves, un trompetero, un arco (fig. 93). El número de plumas se mantiene constante: 24. En cambio en la Portada de la Luna la cara frontal posee 16, de las cuales una (la pluma central) carece de paralelos en la Portada del Sol. Podría pensarse, por ende, en un número mayor de personajes que comparten ciertas características generales. Recordemos como ejemplo que las imágenes de los santos en la iconografía cristiana comparten la posición frontal y la aureola, no obstante lo cual todos sabemos que se trata de personajes con vidas y méritos diferentes, a los que aluden detalles y atributos secundarios.

En el caso del monolito Bennett (figs. 79a, b) los supuestos implícitos de la interpretación de Menzel se derrumban por completo, a pesar de



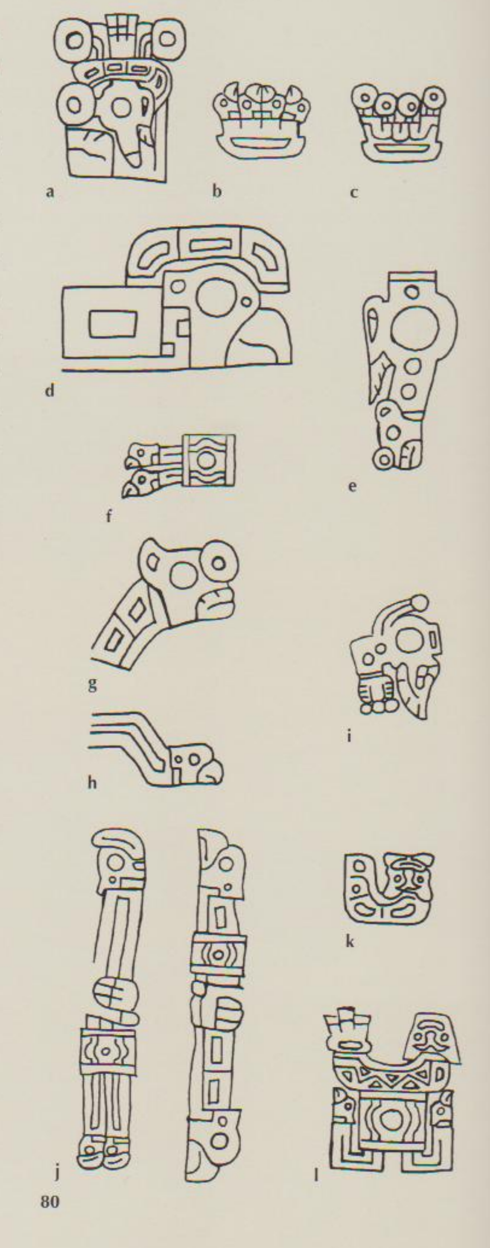
79a



que la decoración del mismo ha sido tradicionalmente considerada como antecedente inmediato de la Portada del Sol. En la parte central de la espalda de la estatua se aprecia no una sino tres figuras frontales radiantes y con báculos (fig. 79a), completamente diferentes. La central posee 22 plumas en el tocado, cuyo motivo decorativo predominante son cabezas de aves; en cambio las dos figuras dispuestas arriba y a ambos lados de ese personaje poseen 24 plumas. La de la derecha es comparable con algunas imágenes de la Portada del Sol, pero el podio sobre el cual se yergue es diferente. La figura de la izquierda es única, entre otras razones porque varias plumas del tocado tienen forma de alas. De ambos lados avanzan hacia la parte delantera de la estatua dos grupos compuestos de 12 personajes, algunos de ellos seres fantásticos comparables con los "ángeles alados" de la Portada del Sol, y algunos únicos en su figuración. Entre esos últimos se destacan el camélido en cuyo cuerpo crecen plantas, y el caracol antropomorfizado con báculo. El número de variantes en los personajes antropomorfos alados de perfil es mayor que en la Portada del Sol. Sus tocados radiantes poseen de 3 a 5 plumas.

Un caso aparte constituye también el monolito Cochamana. Como el monolito Bennett, esta escultura, desafortunadamente fragmentada e incompleta, representa un personaje con vestido ceremonial profusamente decorado. Aquí también hay un cortejo de figuras sobrenaturales que incluye un personaje con báculos en posición frontal. El cortejo forma un friso por encima del cinturón. A diferencia de los casos anteriores el personaje central no está inmóvil sino que camina hacia la izquierda (fig. 83a). Su tocado tiene sólo 14 plumas, casi todas terminadas en cabezas de felino. Otra diferencia que salta a la vista en comparación con la Portada del Sol y el monolito Bennett es el número de figuras con cabeza de ave.

En resumen, no hay bases empíricas sólidas para seguir sosteniendo que la figura frontal con báculos representa siempre a la misma deidad radiante de los cielos. En un intento de defender la atractiva e influyente hipótesis de Menzel, se podría eventualmente argüir que las dos deidades radiantes que acompañan a la figura central con báculos representan sus dos aspectos, por ejemplo las personificaciones del sol en sus respectivas posiciones solsticiales, en el cenit y en el nadir, o equinocciales a fines de las temporadas seca y húmeda, de acuerdo con las variadas interpretaciones calendáricas publicadas desde los tiempos de Posnansky. Sin embargo, al margen de la supuesta naturaleza solar, lunar o astral de las deidades principales, no cabe duda de que los escultores tiahuanaquenses las percibían como seres diferentes en su esencia y campo de acción, y se empeñaban en resaltar los rasgos particulares de personalidad de cada una de ellas mediante variados detalles iconográficos. La unidad y diversidad de las expresiones de lo numinoso, y la frecuente oposición entre los dioses que personifican, respectivamente, el sol del día vs. el sol de la noche, vs. el sol de verano vs. el sol de invierno, constituyen temas centrales de la historia comparada de las religiones. Es un tema importante también en los Andes, vg. Viracocha vs. Punchao, Pachacamac vs. Vichama. En este contexto resultaría contraproducente pasar por alto la variabilidad iconográfica objetiva, y prejuzgar sobre la naturaleza de las relaciones entre las deidades a partir de algunas similitudes formales de orden general[201].



▲ Figs. 80, 81. Reglas de composición, diseños figurativos y repertorio de glifos y elementos corporales de los personajes de la Portada del Sol (basado en Posnansky 1945).

81

Los principios del diseño en la iconografía de Tiahuanaco

Las interpretaciones de Menzel, como bien ha observado Cook[202], tienen un marco teórico implícito. Menzel afirma que la variación en los detalles figurativos del atuendo y en los atributos no afectan la identidad del ser sobrenatural, ya que esta se desprende exclusivamente de la postura, de frente o de perfil. Sin embargo, la posición frontal como convención artística no es un recurso que se usa para indicar las características inmanentes de un determinado personaje, hombre o deidad. Por lo general, la identidad se define iconográficamente por medio de atributos y detalles, a veces mínimos y difíciles de captar para el observador que desconoce el contexto cultural de la obra. En cambio, la posición, que puede ser de frente o de perfil, en algunos casos depende de la actividad que realiza el personaje (los combatientes están de perfil), y en otros de diferencias de posición política o social. Por ejemplo en el arte romano tardío los emperadores y los patricios del imperio estaban representados frontalmente[203]. Por consiguiente, la interpretación de Menzel tendría validez sólo y cuando se demostrase que el arte de Tiahuanaco posee una estructura temática, como el arte clásico o medieval, y que todas las escenas de procesión presididas por un personaje de frente con báculos corresponden al mismo tema. En las tradiciones figurativas del arte clásico y cristiano occidental, los motivos figurativos suelen relacionarse siempre con los mismos temas, lo cual se debe principalmente a la constante interacción entre el texto escrito y las imágenes que lo ilustran. Por ejemplo, la escena en la que una bella mujer desnuda de perfil mata con sus flechas a un cazador de venados,

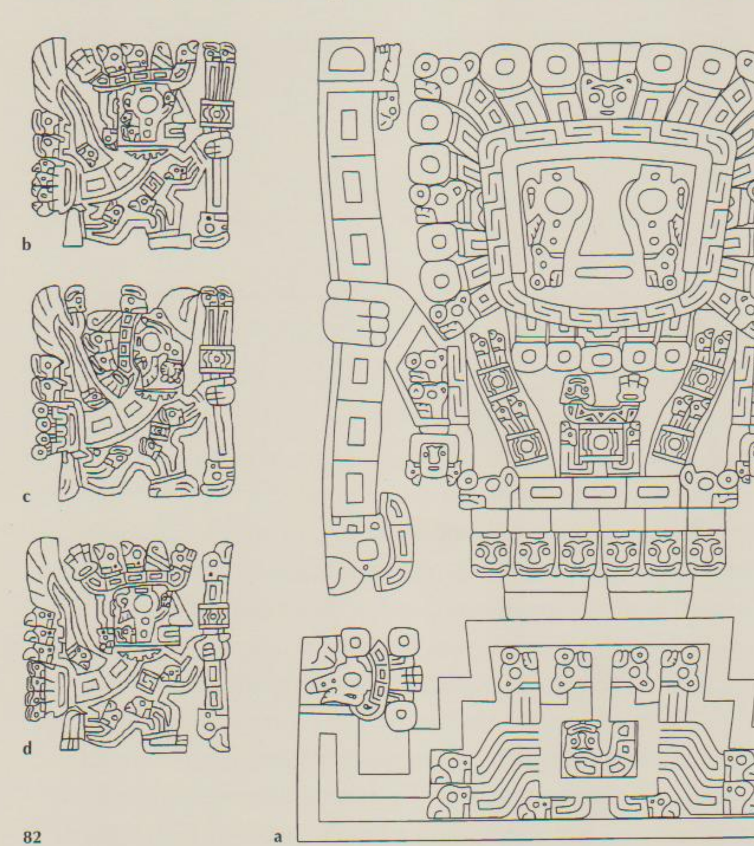


Fig. 82. Personajes antropomorfos de la Portada del Sol.

▶ Fig. 82a. Personaje central con báculos sobre un podio (Posnansky 1945).

▶ Figs. 82b, c, d. Personajes alados de perfil con báculo (Posnansky 1945).

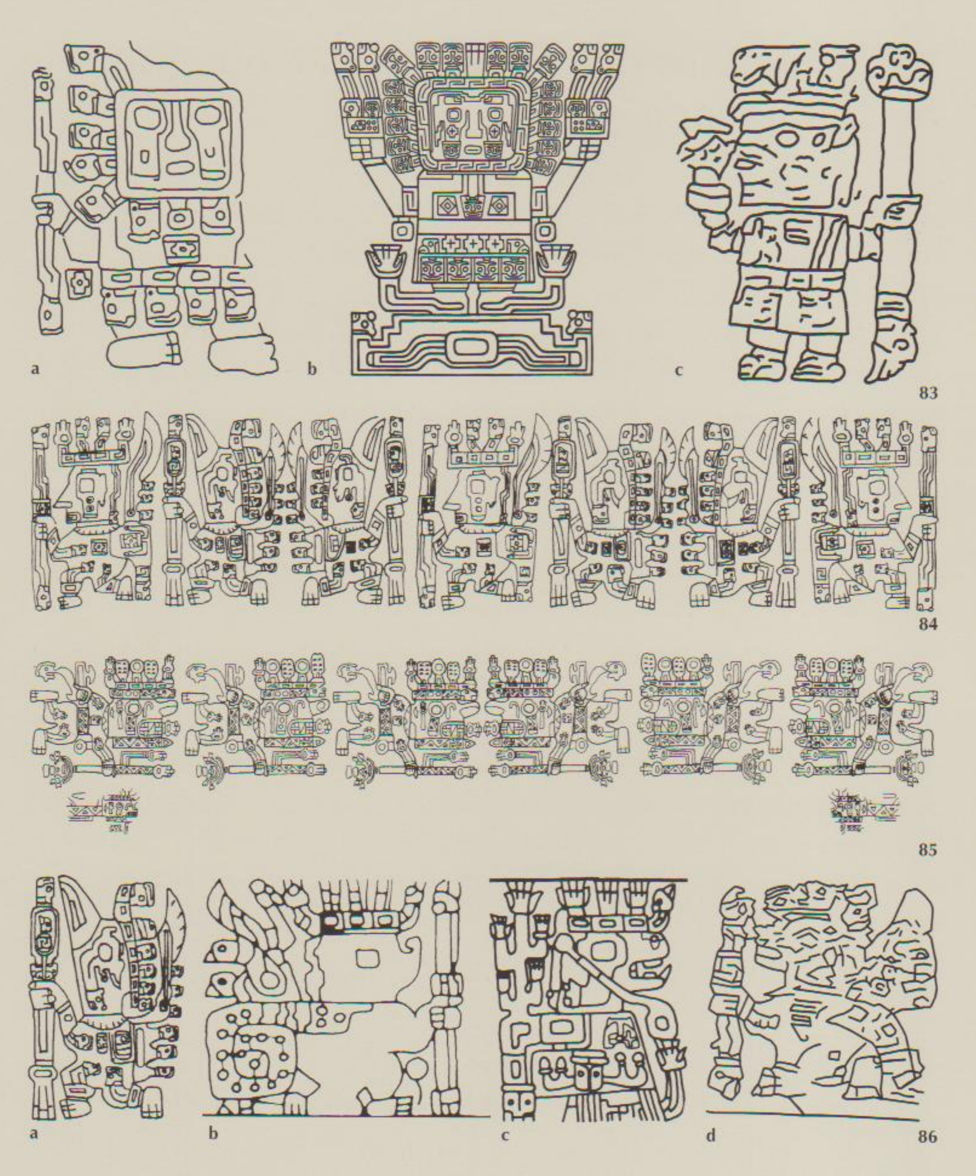


Fig. 83. Repertorio de seres sobrenaturales con rasgos antropomorfos.

◀ Fig. 83a. Parado de frente con los pies hacia un lado. Detalle del monolito Cochamama (Posnansky 1945).

◀ Fig. 83b. Parado de frente. Detalle del monolito Bennett (Morris y Von Hagen 1993: fig. 93).

◀ Fig. 83c. Caminando. Detalle del monolito Ponce.

◀ Fig. 84. Seres sobrenaturales con rasgos antropomorfos en actitud de correr. Detalle del monolito Cochamama (Posnansky 1945).

◀ Fig. 85. Seres sobrenaturales con rasgos antropomorfos en actitud de vuelo. Detalle del relieve de Kantataita (Cook 1994: lám. 56).

Fig. 86. Repertorio de animales fantásticos:

◀ Fig. 86a. Ave antropomorfa. Detalle del monolito Cochamama (Posnansky 1945).

◀ Fig. 86b. Caracol antropomorfo. Detalle del monolito Bennett (Posnansky 1945).

◀ Fig. 86c. Camélido fantástico. Detalle del monolito Bennett (Posnansky 1945).

◀ Fig. 86d. Felino antropomorfo. Detalle del monolito Ponce.

remite siempre al episodio central del mito de Acteón y la diosa Artemisa (Diana). Cook se sirvió de los postulados teóricos de Christopher Donnan[204] aplicados al estudio del arte mochica para plantear que todas las procesiones similares a la que adorna la Portada del Sol corresponden a un mismo tema.

Compartimos con varios otros estudiosos de la cultura mochica[205] la convicción de que su arte posee una estructura narrativa y no temática[206]. Al margen de nuestras discrepancias con el punto de vista de Donnan, creemos que la vigencia de la estructura temática como principio de composición en el caso del arte prehispánico del altiplano no ha sido demostrada empíricamente. Se puede considerar que la imaginería estudiada se organiza en unidades temáticas cuando en el universo figurativo predominan las escenas. Por escena entendemos una unidad de composición que involucra a dos o más personajes interrelacionados, cuya ubicación, gestos, orientación, atributos, y escenografía sirven para transmitir el significado de la acción. Una breve revisión basta para comprobar que las escenas son prácticamente inexistentes en el arte de Tiahuanaco. Las relaciones entre los personajes, sus orientaciones y gestos en las composiciones complejas, como las de la Portada del Sol o el monolito Bennett, no dependen de la

naturaleza de la actuación, sino de la aplicación de reglas cuasi-heráldicas de simetría, jerarquía, oposición e inversión[207].

Los artesanos tiahuanaquenses no dieron forma a sus imágenes imitando escenas-modelo. Tampoco toman como referencia episodios de los mitos o momentos de las fiestas y ceremonias religiosas, como hacen los alfareros mochicas[208]. La unidad básica de composición en el arte de Tiahuanaco es un elemento de apariencia casi abstracta, similar a un glifo. El artesano maneja, por otro lado, un repertorio muy limitado y rígido de convenciones para trazar figuras antropomorfas de frente, de perfil, corriendo o "volando". A partir de la decoración de la Portada del Sol hemos establecido la siguiente lista de signos emblemáticos similares a glifos (figs. 80, 81):

Cabeza de felino (fig. 81c).
Cabeza de cóndor (ave con cresta y collar, fig. 80d).
Cabeza de falcónida (fig. 81g).
Cabeza de pez (fig. 81h).
Pluma tripartita (fig. 81d).
Pluma con disco (fig. 81b).
Signo escalonado con un disco oval en la cima (fig. 81a).
Concha de caracol (fig. 81i).
Meandro (fig. 81l).
Signo concéntrico, llamado *cocha* por Posnansky y arqueólogos bolivianos (fig. 81m).

Los signos enumerados se repiten en casi todas las esculturas tiahuanaquenses y también en el arte huari. El repertorio se completa con una segunda lista de diseños excepcionales que aparecen como atributos de la figura central de la portada, y también asociados con las figuras menores de la greca escalonada que delimita la parte inferior del friso:

Cabeza de felino fantástico con rasgos faciales de falcónida (cresta y lagrimal) y una corona (fig. 80a).
Cara de felino de frente (fig. 81d).
Cabezas-trofeo (suspendidas de los brazos y del faldellín, fig. 82a).
Serpiente-felino con cuerpo cubierto de plumas y escamas (¿nutria fantástica?[209], (fig. 80k).
Ave pequeña de pico corto encorvado (fig. 81k).
Ave fantástica con cabeza de pez (fig. 93b).
Pareja de aves con alas muy largas y pico corto (fig. 93e).
Arco bicéfalo (fig. 93f).
Corona doble (fig. 93b).
Trompetero (fig. 93d).

Los elementos básicos que acabamos de enumerar se combinan formando atributos: lagrimales, apéndices internos (¿pintura corporal?), colas y alas, coronas radiantes de plumas, podios escalonados, etc. (fig. 82a). El escultor, el tejedor o el ceramista empezaban por el contorno de la figura, la cual se tomaba de un repertorio sumamente restringido (fig. 89): figuras frontales paradas (fig. 83b), o caminando hacia la izquierda o derecha (fig. 83a), figuras de perfil (fig. 84), o echadas de cúbito ventral en posición de vuelo (fig. 85). El repertorio iconográfico de la litoescultura tiahuanaquense es tan restringido como el formal:


87

◀ Fig. 87. Qero de estilo Tiahuanaco que muestra la cara frontal de un personaje sobrenatural con cabeza de ave de rapiña, motivo representado generalmente de perfil. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▶ Fig. 88. Personaje alado de perfil portando un báculo. Portada del Sol (detalle), Tiahuanaco.

▶ Fig. 89. Esquema de composición del arte Tiahuanaco.

Personajes antropomorfos alados (fig. 84).
Personajes antropomorfos con cuchillos de sacrificio (fig. 85).
Personajes ornitomorfos (fig. 86a) y felinos antropomorfos (fig. 86d).
Caracoles antropomorfizados (fig. 86b).
Camélidos (fig. 86c).

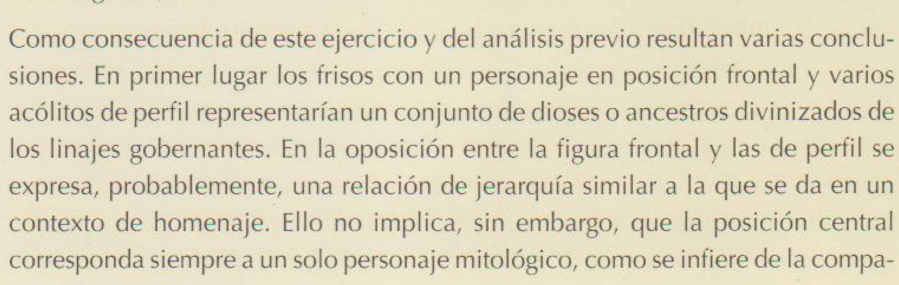
El interior de la figura seleccionada era rellenado con detalles – probables atributos de función e identidad. Hemos visto que el artesano combinaba signos-glifos para formar tales detalles que eran ubicados en lugares precisos de la figura, en el cuerpo desnudo o como parte del atuendo ceremonial compuesto de túnica, cinturón, faldellín, orejeras, pectoral y tocado de plumas (figs. 82, 89). La sensibilidad estética subyacente en este procedimiento no es la de un escultor o pintor,


88

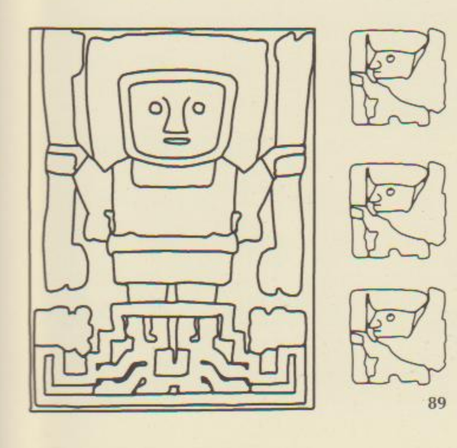
sino más bien de un tejedor. Las repeticiones y combinaciones de elementos siguen reglas fijas, frecuentemente numéricas. El procedimiento que acabamos de reconstruir se parece mucho a las técnicas decorativas observadas en los textiles de Paracas por Dwyer, Paul y Frame[210], en los cuales los contornos eran previamente trazados con bordado y luego rellenados. Raramente se encuentran dos motivos realmente similares en todos los detalles, pero los elementos de diseño y las reglas de su combinación se repiten[211].

Se establecía la identidad de las figuras antropomorfas a partir de elementos menores, como en un modelo para armar (figs. 80, 81), procedimiento que no guarda ningún parecido con el trabajo del pintor medieval que recreaba temas preestablecidos copiando figuras completas con pequeñas modificaciones. Se asemeja en cambio a la manera en que las tejedoras tradicionales de la comunidad de Qero construyen los significados de sus diseños de apariencia abstracta[212] a partir de un repertorio fijo de elementos.

No nos cabe duda de que la identidad de cada personaje en la Portada del Sol está indicada por un conjunto de signos-glifos en el interior de su cuerpo y por la apariencia antropo u zoomorfa. La orientación de la figura (frontal o de perfil) respecto a las demás no es relevante como característica de personalidad. Menzel creía que las figuras frontales carecían de alas a diferencia de las de perfil. Sin embargo, Cook[213] recalcó que el único antecedente pucará de la figuras frontales de Tiahuanaco poseía alas, y que, por lo tanto, estas últimas las tuvieron también; la técnica del relieve impedía que fuesen representadas como en la estatuilla de Pucará. Estamos plenamente de acuerdo con este planteamiento. Lo confirma un breve ejercicio de imaginación. Si volteamos los figuras aladas de perfil de manera que aparezcan frontalmente y las representamos usando exclusivamente los recursos formales que manejaban los escultores tiahuanaquenses, el resultado sería el siguiente: las figuras tendrían hasta 24 plumas en el tocado: las de perfil tienen sólo 5, pues en tal posición 12 plumas, correspondientes a una de las mitades de la cara, permanecen invisibles, y las 7 restantes que rodean la barbilla están omitidas por falta de espacio. Las figuras podrían también sostener dos báculos, uno en cada mano. Las alas en cambio desaparecerían, tapadas por el torso (figs. 87, 88).

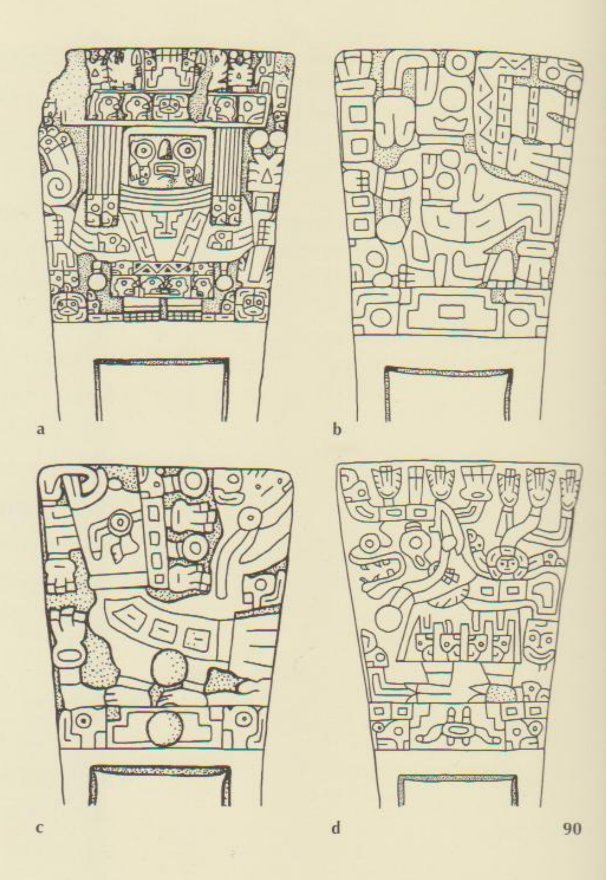


Como consecuencia de este ejercicio y del análisis previo resultan varias conclusiones. En primer lugar los frisos con un personaje en posición frontal y varios acólitos de perfil representarían un conjunto de dioses o ancestros divinizados de los linajes gobernantes. En la oposición entre la figura frontal y las de perfil se expresa, probablemente, una relación de jerarquía similar a la que se da en un contexto de homenaje. Ello no implica, sin embargo, que la posición central corresponda siempre a un solo personaje mitológico, como se infiere de la compa-


89

ración entre los relieves de la Portada del Sol y del monolito Bennett. El esquema de dos procesiones que avanzan hacia un personaje de dos báculos es sólo un recurso formal que puede adaptarse a la representación de diferentes panteones. Hemos señalado que la identidad de cada personaje se expresa por medio de signos-glifos que adornan su cuerpo y su vestido, así como de su apariencia de hombre, ave, caracol o camélido (fig. 83, 84, 85, 86). Particularmente relevante es, asimismo, la forma de la pluma central en el tocado. Las figuras frontales de dos báculos que ocupan la posición central en sus respectivos frisos tienen todas cabeza de ser humano pero difieren significativamente en cuanto al repertorio de glifos que las adornan, el número de plumas en el tocado y la forma de la pluma central.

Llegamos de este modo a la conclusión de que los famosos iconos de la deidad frontal con báculos representaban diferentes deidades que presidían sus panteones respectivos. ¿Cuántas eran y cuál de ellas representaba al Sol? La respuesta está en los resultados del análisis iconográfico. El mal estado de conservación de varias piezas claves y la inseguridad de la cronología relativa constituyen factores limitantes. Sin embargo el estudio de los conjuntos más complejos aporta varios elementos de juicio para contestar a esa pregunta (fig. 91).



90

El Panteón de Tiahuanaco

Hemos constatado en páginas anteriores que las diferencias entre los personajes representados en las portadas y en los monolitos son considerables. Para establecer el puente de comparación habría que pasar por alto todas las variantes de los atributos secundarios, con lo cual el repertorio se reduciría a tres tipos: un ser frontal, representado de pie, completo y con báculos; o sólo su cara sobre un podio escalonado; y dos seres de perfil, uno antropomorfo y otro ornitomorfo. Los tres tipos serían fácilmente desdoblables, según la voluntad del artista, pudiéndose conformar de 2 a 6 y quizá más variantes, v.g. dos clases de seres alados antropomorfos en la portada y 6 clases en el monolito Bennett. Estas variantes no corresponderían a identidades distintas sino más bien a estados por los que atraviesa una misma divinidad; por ejemplo, bajo la forma de las caras radiantes se representaría en la Portada del Sol las doce maneras imaginarias bajo las cuales la deidad solar se presenta en la tierra durante su recorrido anual, y por ende igual número de meses, según las hipótesis de Posnansky, Zuidema y Anders[214].

Hay otra alternativa para interpretar la variación en los atributos de los personajes sobrenaturales de Tiahuanaco, más verosímil que la anterior y que se sustenta en las características de las imágenes. En efecto, todos los personajes sobrenaturales tiahuanaquenses portan diademas radiantes compuestas de plumas-apéndices. La posición frontal no es exclusiva de una divinidad en particular. Una simple comparación de las representaciones completas y bien conservadas muestra diferencias que no se explican ni por los cambios de estilo en el tiempo, ni por la procedencia de talleres contemporáneos y partícipes de la misma tradición pero independientes, ni tampoco por las convenciones narrativas. Observamos, por ejemplo, un interesante patrón de correlación entre el cambio en el número de

◄ Fig. 90. Tabletas tiahuanaquenses, para la inhalación de polvos alucinógenos, que representan a distintos personajes (Torres 1998: fig. 8).

▼ Fig. 91. Textil huari decorado con glifos que representan cabezas de ave y felino (detalle). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

plumas y las variaciones en el repertorio de atributos corporales y de ropaje. En 4 de 7 casos analizados, con la Portada del Sol en primer término, las puntas de 24 plumas de la diadema están adornadas con discos (16 o 12) y cabezas de ave o felino en diferentes combinaciones numéricas. En un solo caso, los discos son sustituidos por alas. Los tocados de 16 o 17 plumas están decorados con signos-glifos inusuales: cabezas de peces, o caras de frente y un disco oval en la parte delantera de la diadema, donde normalmente se representa una pluma tripartita[215].

La posición de perfil tampoco parece ser exclusiva de un solo personaje alado. Algunas diferencias saltan a la vista, como la sustitución de rostros humanos por picos de aves. Otras son más discretas. En el grupo de figuras dotadas de rostro antropomorfo hay tres seres diferentes. Cada uno de ellos se distingue por una determinada combinación de los signos emblemáticos distribuidos en el interior del cuerpo y del atuendo, y ocupa posición predeterminada en el cortejo. El tipo de pluma figurativa que llevan en la frente como parte del tocado ayuda a diferenciarlos: 1. La cabeza de felino (fig. 82d), 2. La cabeza de ave (fig. 82b) y 3. La cabeza de pez (fig. 82c)[216]. Cada uno puede desdoblarse, y cuando ello ocurre, pequeños detalles (v.g. el número de signos emblemáticos en el cuerpo) establecen la diferencia entre el que se ubica a la izquierda del personaje frontal y el que está a su derecha. En cambio, la variación en los detalles secundarios de las figuras aladas y de cara ornitomorfa es mucho menor en comparación con las de cara antropomorfa, lo que nos hace pensar que detrás de ellas se esconde un solo personaje mítico. Cabe enfatizar que todos los seres ornitomorfos llevan una pluma figurativa en forma de la cabeza de pez, en la parte frontal de su tocado[217]. El personaje ornitomorfo también puede desdoblarse, y, como en el caso precedente, los gemelos resultantes de esta "clonación iconográfica" suelen estar marcados por pequeños detalles que permiten diferenciarlos, siempre y cuando se hallen en lados opuestos respecto al personaje frontal.

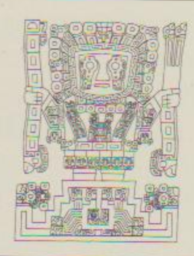
El análisis expuesto conduce a varias conclusiones en cuanto al número y características de las divinidades de Tiahuanaco, así como sobre sus relaciones. A la cabeza del panteón se hallan seres plenamente antropomorfos, vestidos con camiseta larga y bordada, cinturón, y faldellín. Nunca se omite el detalle del podio





92

escalonado cuando se representa sólo su cara con el tocado radiante. El carácter sobrenatural y el rango del personaje están señalados por los detalles del vestido, por la presencia de lagrimales figurativos, y por el tocado radiante, que en la mayoría de casos tiene más de 10 plumas. En los monumentos analizados encontramos 7 variantes de figuras que corresponden a esta descripción. La Gran Imagen de la Portada del Sol se sitúa a la cabeza de la serie, superando a todas las restantes en cuanto a complejidad y número de signos emblemáticos. De este modo, y según la similitud con este icono y las características del podio de la figura radiante, se delinea un cierto orden jerárquico, que presentamos a continuación:



Gran Imagen de la Portada del Sol.
Signos de la diadema: cara frontal y felinos.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: felino ornitomorfo



Cara central en la Portada del Sol.
Signos de la diadema: felinos y aves.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: felinos.



Caras laterales en la Portada del Sol.
Signos de la diadema: felinos y aves.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: aves.



Cara izquierda en el Monolito Bennett.
Signos de la diadema: felinos (alas*).
Número de plumas: 24.
Signos del podio: felinos.



Cara derecha en el Monolito Bennett.
Signos de la diadema: aves.
Número de plumas: 24.
Signos del podio: aves.

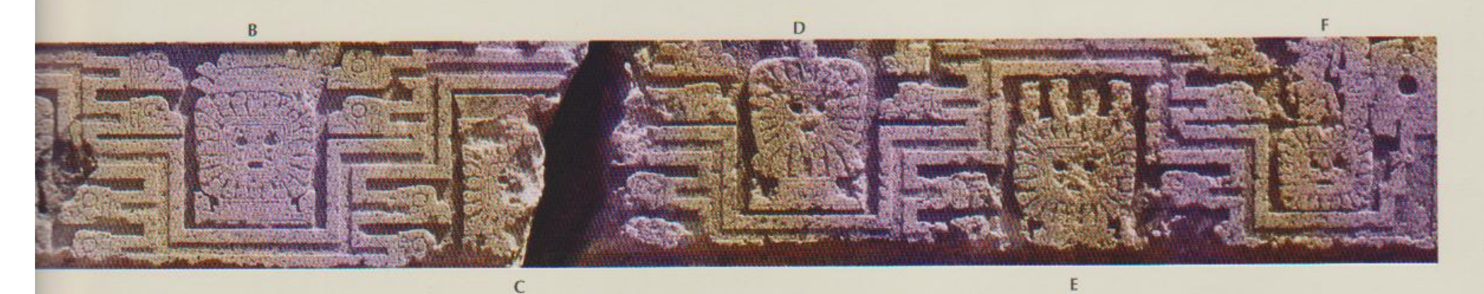


Personaje central en el Monolito Bennett.
Signos de la diadema: peces (¿?) y caras de frente.
Número de plumas: 17.
Signos del podio: felinos.

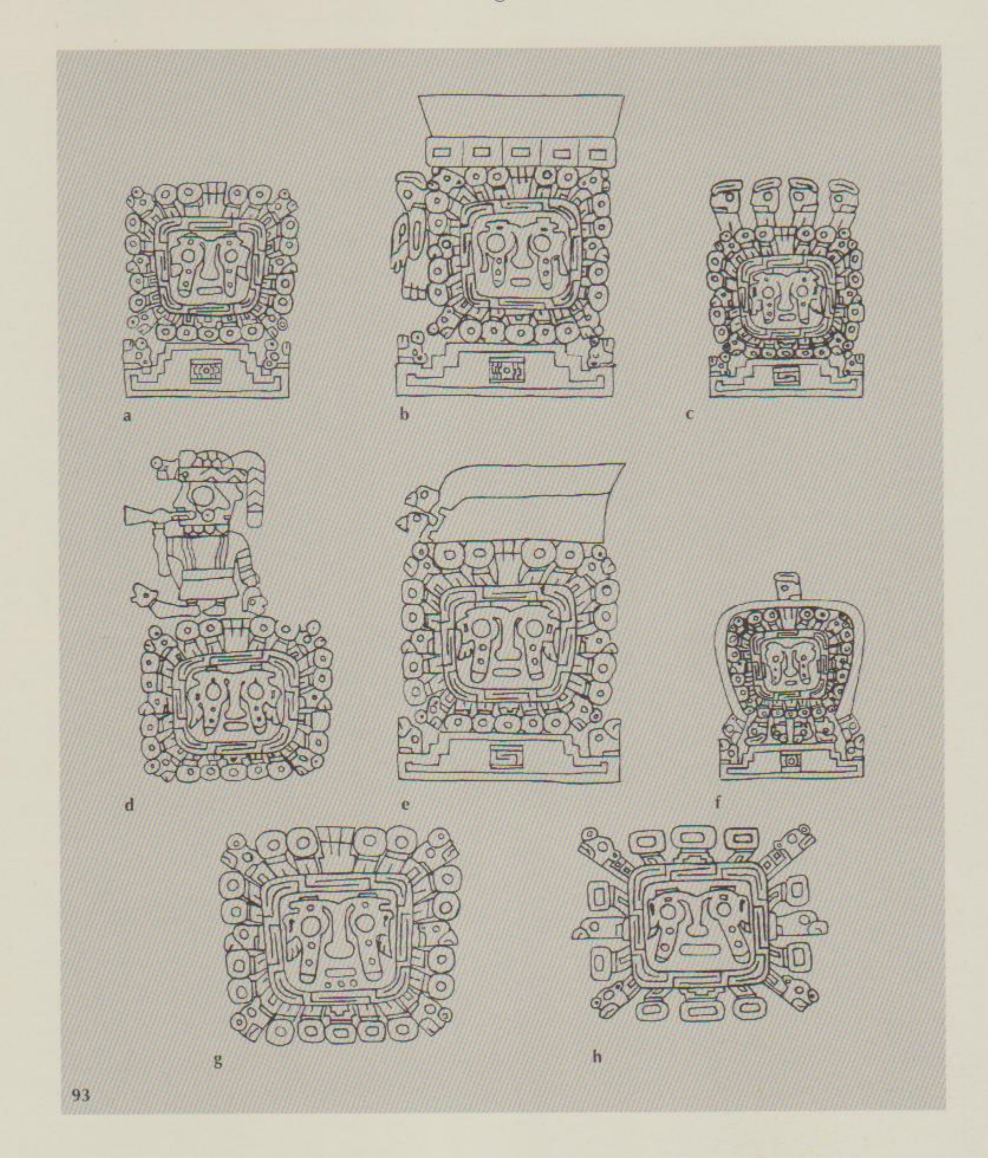


Cara de la Portada de la Luna.
Signos de la diadema: felinos y aves.
Número plumas: 16.
Signos del podio: peces.

* las alas de ave reemplazan a las plumas con signos circulares que figuran en las demás variantes.



Tanto en la Portada del Sol como en el monolito Bennett, los personajes erguidos sobre el podio adornado con cabezas de felino mantienen una privilegiada ubicación central, mientras que los que ocupan podios adornados con cabezas de aves ocupan posiciones subalternas. De acuerdo con esta constante, agrupamos a los primeros a la izquierda del cuadro. Puesto que los seres con tocados radiantes compuestos de un número mayor de plumas se ubican siempre en la parte central de la escena, agrupamos las variantes con menor número de plumas en la parte inferior, debajo de todas las imágenes que comparten la combinación numérica (24) con la Gran Imagen de la Portada del Sol. Hemos respetado asimismo las asociaciones directas entre las figuras.

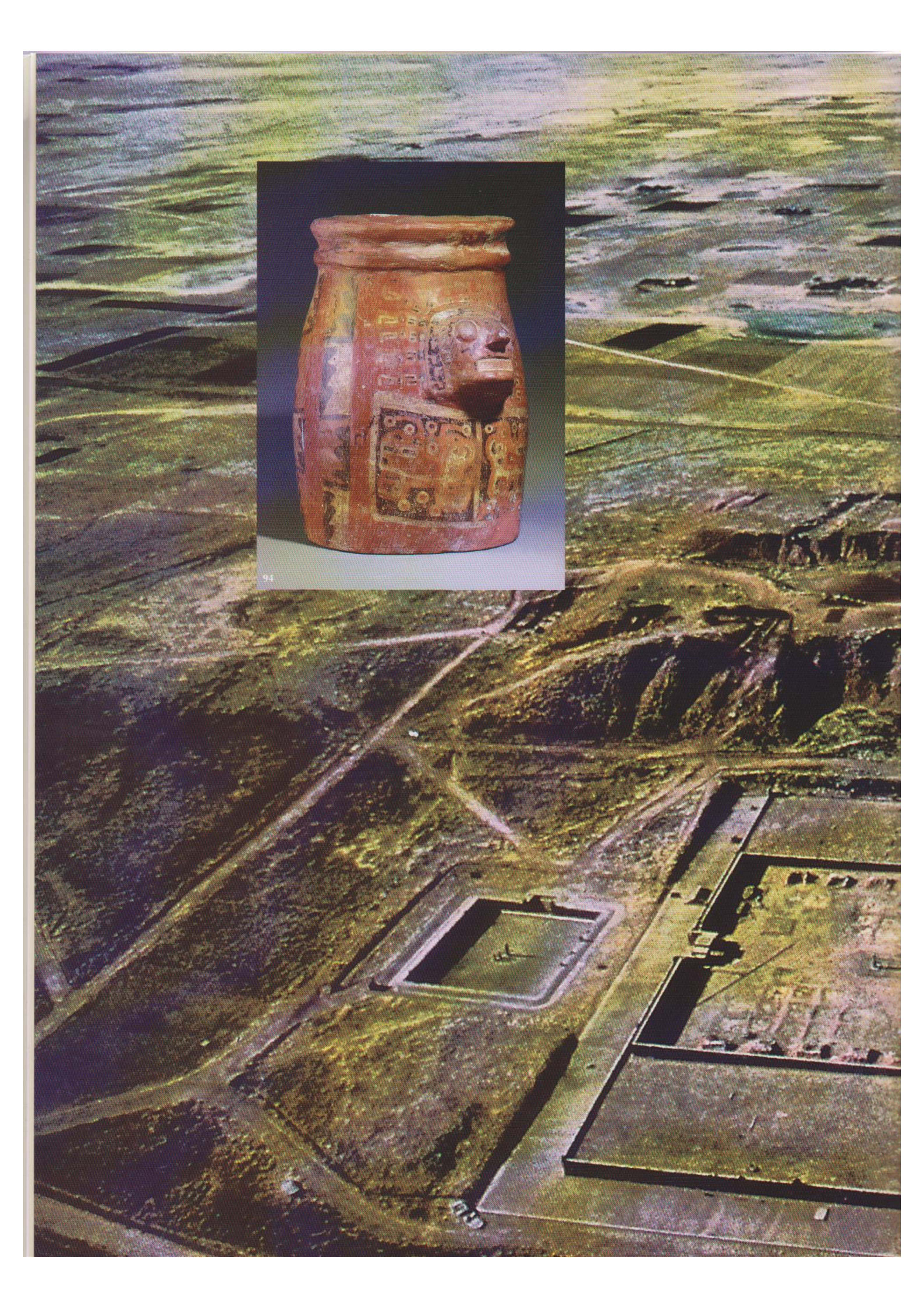


▲ Fig. 92. Friso calendárico. Portada del Sol (detalle).

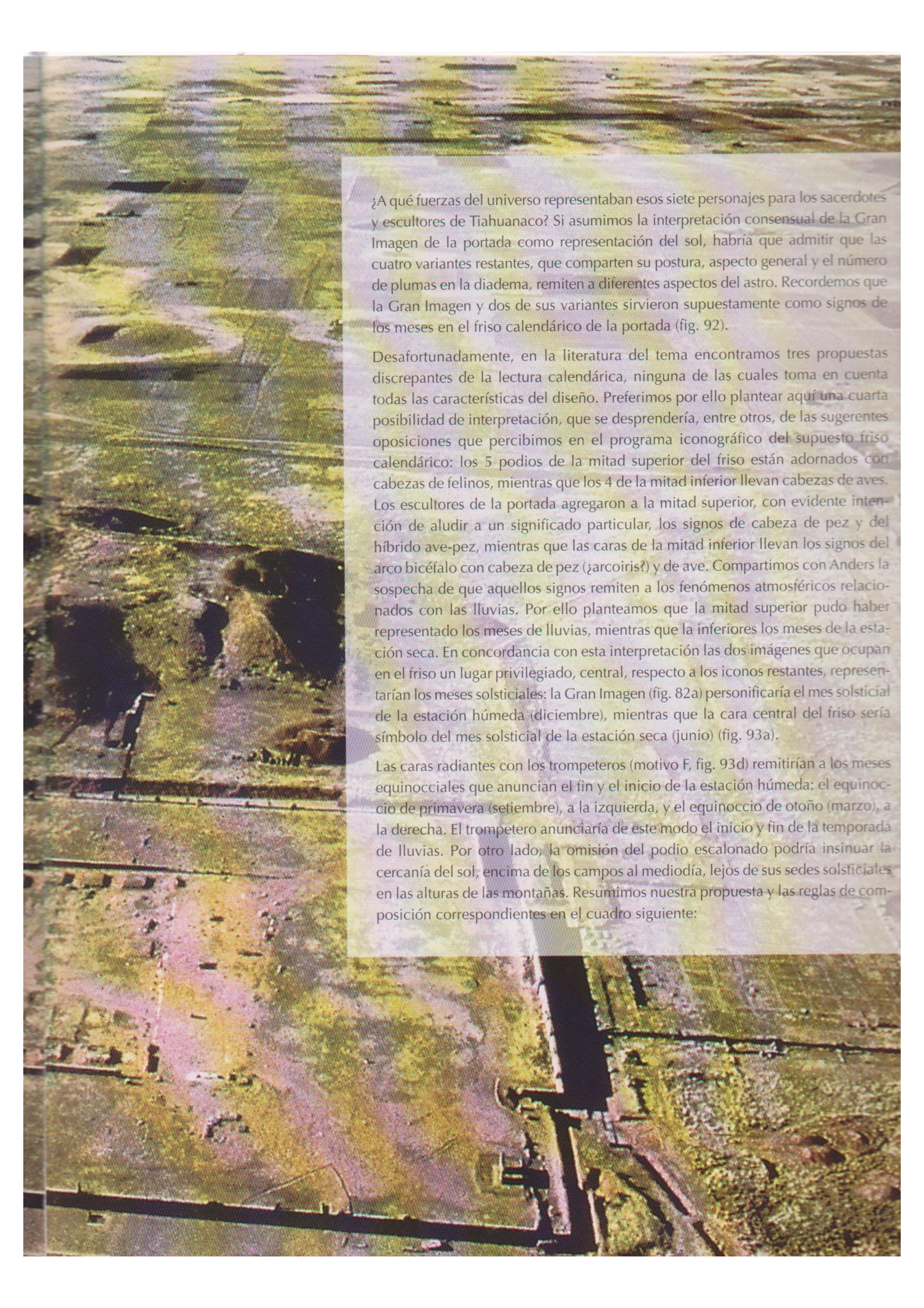
▶ Fig. 93. Repertorio de caras radiantes de la Portada del Sol (a-g) y la Portada de La Luna (h) (basado en Posnansky 1945).

▶ Páginas siguientes:
Fig. 94. Vaso de estilo Tiahuanaco con la cara radiante. Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.

▶ Fig. 95. Vista aérea del complejo arquitectónico de Tiahuanaco.



94



¿A qué fuerzas del universo representaban esos siete personajes para los sacerdotes y escultores de Tiahuanaco? Si asumimos la interpretación consensual de la Gran Imagen de la portada como representación del sol, habría que admitir que las cuatro variantes restantes, que comparten su postura, aspecto general y el número de plumas en la diadema, remiten a diferentes aspectos del astro. Recordemos que la Gran Imagen y dos de sus variantes sirvieron supuestamente como signos de los meses en el friso calendárico de la portada (fig. 92).

Desafortunadamente, en la literatura del tema encontramos tres propuestas discrepantes de la lectura calendárica, ninguna de las cuales toma en cuenta todas las características del diseño. Preferimos por ello plantear aquí una cuarta posibilidad de interpretación, que se desprendería, entre otros, de las sugerentes oposiciones que percibimos en el programa iconográfico del supuesto friso calendárico: los 5 podios de la mitad superior del friso están adornados con cabezas de felinos, mientras que los 4 de la mitad inferior llevan cabezas de aves. Los escultores de la portada agregaron a la mitad superior, con evidente intención de aludir a un significado particular, los signos de cabeza de pez y del híbrido ave-pez, mientras que las caras de la mitad inferior llevan los signos del arco bicéfalo con cabeza de pez (¿arcoiris?) y de ave. Compartimos con Anders la sospecha de que aquellos signos remiten a los fenómenos atmosféricos relacionados con las lluvias. Por ello planteamos que la mitad superior pudo haber representado los meses de lluvias, mientras que la inferiores los meses de la estación seca. En concordancia con esta interpretación las dos imágenes que ocupan en el friso un lugar privilegiado, central, respecto a los iconos restantes, representarían los meses solsticiales: la Gran Imagen (fig. 82a) personificaría el mes solsticial de la estación húmeda (diciembre), mientras que la cara central del friso sería símbolo del mes solsticial de la estación seca (junio) (fig. 93a).

Las caras radiantes con los trompeteros (motivo F, fig. 93d) remitirían a los meses equinocciales que anuncian el fin y el inicio de la estación húmeda: el equinoccio de primavera (setiembre), a la izquierda, y el equinoccio de otoño (marzo), a la derecha. El trompetero anunciaría de este modo el inicio y fin de la temporada de lluvias. Por otro lado, la omisión del podio escalonado podría insinuar la cercanía del sol, encima de los campos al mediodía, lejos de sus sedes solsticiales en las alturas de las montañas. Resumimos nuestra propuesta y las reglas de composición correspondientes en el cuadro siguiente:

Fila inferior de caras radiantes sobre podios escalonados con aves:			Fila superior de caras radiantes sobre podios escalonados con felinos:	
setiembre	trompetero	F(i)		
		E	peces	octubre
agosto	"arcoiris"	D		
		C	ave/pez	noviembre
julio	aves	B		
		A	Cara Central	junio
			Gran Imagen	diciembre
mayo	aves	B		
		C	ave/pez	enero
abril	"arcoiris"	D		
		E	peces	febrero
marzo	trompetero	F(d)		
ESTACIÓN SECA			**ESTACIÓN HÚMEDA**	

De acuerdo con nuestra lectura de la secuencia calendárica, las dos variantes de la figura frontal con el tocado radiante de 24 plumas representaban al sol en posiciones solsticiales: la Gran Imagen es el sol del solsticio de diciembre, mientras que las caras radiantes remiten a toda otra posición del sol, incluido el solsticio de junio. En los meses de la estación húmeda las pirámides escalonadas, sedes del sol, están adornadas con felinos; en la estación seca llevan la imagen de aves. Esta misma triada solar está representada en la parte inferior del monolito Cochamama.

Recordemos también que los signos escalonados que sirven de pedestal a las deidades radiantes dominaban el paisaje de Tiahuanaco. Estos particulares glifos prestaron su forma al diseño de la planta de dos pirámides en terrazas[218] que forman el centro monumental del complejo. Ambas fueron posiblemente construidas y utilizadas secuencialmente: Puma Puncu remplazaría a Akapana, aproximadamente en el VII siglo d.C. (fig. 95)[219]. Pero ¿los pedestales de aquellas deidades representarían a las pirámides concebidas como montañas, moradas del sol? Es una interpretación muy probable. Kolata piensa que la gran cantidad de grava verde traída *ex profeso* de los distantes cerros Quimsichata y Chila, y depositada en los rellenos y en la cima de Akapana, estaban destinadas a establecer un vínculo de parentesco directo entre el templo y la montaña sagrada[220]. Si las pirámides gemelas Akapana y Puma Puncu organizaban efectivamente el espacio sagrado de Tiahuanaco, la relación entre su ubicación y las direcciones de la salida del sol durante el solsticio de junio, y su puesta durante el solsticio de diciembre, resultaría bastante probable.

La identidad de los personajes restantes (véase cuadro pág. 84), que fueron perennizados también en el monolito Bennett, es más difícil de interpretar. Al respecto se abren dos posibilidades:

– Se trata de personificaciones de otras posiciones del sol, observadas en relación con las diferentes etapas de los trabajos agrícolas, por ejemplo,

tentativamente: figura con la imagen de pez en la frente = sol en febrero y octubre; figura con la imagen de ave en la frente = sol en mayo y julio;
- Se trata de representaciones de otros cuerpos celestes de importancia calendárica.

La validez de la segunda alternativa se desprende de una característica recurrente en el diseño de los personajes sobrenaturales de Tiahuanaco. La diadema radiante no constituye un atributo exclusivo de las figuras frontales de probable contenido solar, pues la encontramos tanto en la cabeza de una llama mítica del monolito Bennett, como en las frentes de los acólitos alados. La llama con cuerpo cargado de plantas se parece mucho al camélido representado en el manto de Brooklyn (fig. 86c, 90d) y al camélido fantástico descrito por los informadores de Ávila en la región de Yauyos[221]. Por ello, nos parece probable que se trata de la constelación de La Llama en la Vía Láctea.

Sin embargo, ambas alternativas de interpretación no necesariamente se excluyen, pues los relatos de los cronistas permiten entrever que varias huacas principales del imperio incaico poseían una identidad compleja, y se identificaban tanto con el sol como con fenómenos atmosféricos, o con otros cuerpos celestes.

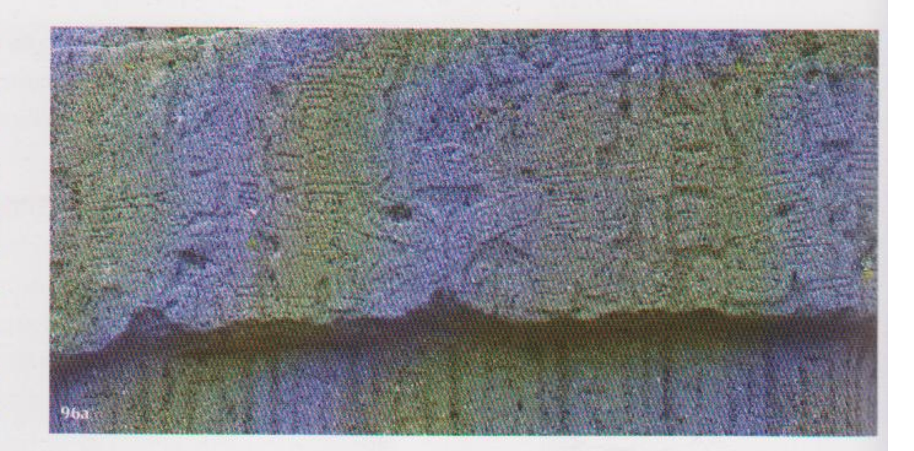
Cinco categorías de seres sobrenaturales alados, de carácter subalterno, acompañan a las divinidades supremas en la Portada del Sol y en el monolito Bennett. Los rasgos ornitomorfos, la postura y la presencia del signo de caracol en el tocado las distinguen de las descritas anteriormente. Tres categorías agrupan a los personajes que poseen cara humana y se diferencian por el emblema en la frente, con el que suele concordar una determinada combinación de signos emblemáticos que adornan el cuerpo y el báculo:

- Seres con emblema de felino (fig. 82d).
- Seres con emblema de ave (fig. 82b).
- Seres con emblema de pez (fig. 82c, 84).

La cuarta categoría abarca a los seres con cara de ave y emblema de pez en el tocado (fig. 82c), y la quinta a los que cargan una concha de caracol. Esta última imagen se halla presente sólo en el monolito Bennett.

Si damos por demostrada la interpretación según la cual la divinidad de la portada se identifica con el sol, ¿a qué o a quién se representa en el monolito Bennett? Las características del cortejo acompañante dan algunas pistas al respecto. Lo integran seres antropomorfos con el emblema de pez, el ser-caracol y la llama mítica, al lado de las dos categorías de personajes mencionadas arriba. A juzgar por los números, una relación particular unía a la divinidad frontal del monolito con los personajes con emblema de pez, antropomorfos y ornitomorfos[222]. Hemos visto que los escultores utilizaron un sencillo sistema compuesto de tres signos emblemáticos, a saber la cabeza de ave, la cabeza de felino y la cabeza de pez, con la probable intención de expresar gráficamente conceptos tales como arriba/abajo, sol/luna, temporada seca/temporada de lluvias. El signo de la cabeza de pez remite de manera transcultural y obvia al agua; del mismo modo, la cabeza de felino evoca, por asociación con el modo de vida de estos animales, la tierra y la noche; mientras que la figura de ave y el signo de la cabeza de ave suscitan asociaciones naturales con el día y el aire.

En cambio la presencia de caracoles terrestres, cuyas conchas llevan a cuestas algunos de los personajes alados en el cortejo, anuncia el aumento de la humedad ambiental. Por consiguiente, es razonable suponer que la divinidad del monolito, rodeada de acólitos con emblema de pez, fuese un numen responsable del régimen de aguas en el universo (figs. 99, 100). La presencia de la llama mítica, ser sobrenatural que en los mitos de Huarochirí y Cusco vive en la Vía Láctea, bebe el agua del océano e impide que un diluvio destruya la tierra, refuerza esta interpretación.


96a

Finalmente, el gesto ritual del sacerdote cuyo vestido lleva la imagen de la divinidad ofrece una pista más para develar su identidad. A juzgar por la orientación del monolito Bennett en el centro de la plaza hundida, el oficiante levanta la copa en dirección al oeste y expone eventualmente la espalda con el icono a los primeros rayos del sol. De esta manera, hacía la contraparte de su similar representado en el monolito Ponce, que levanta la copa en dirección al sol naciente (figs. 96a, b, c). El vestido de este segundo oficiante se caracteriza por una iconografía diferente. Varios siglos después del abandono de los templos de Tiahuanaco, los incas, que decían proceder de las orillas del lago Titicaca, repetían este mismo gesto cuando, en el mes de Inti Raymi, levantaban un qero "para beber con el sol". Guaman Poma de Ayala creyó necesario ilustrar la ceremonia en su obra (fig. 102). Pero las semejanzas con los rituales y las creencias religiosas cusqueñas van mucho más allá de esta primera coincidencia. La relación entre las dos divinidades principales de Tiahuanaco, cuya identidad acabamos de precisar, se parece mucho a la que establecen los relatos de los cronistas entre el Sol, protector del Tahuantinsuyo,

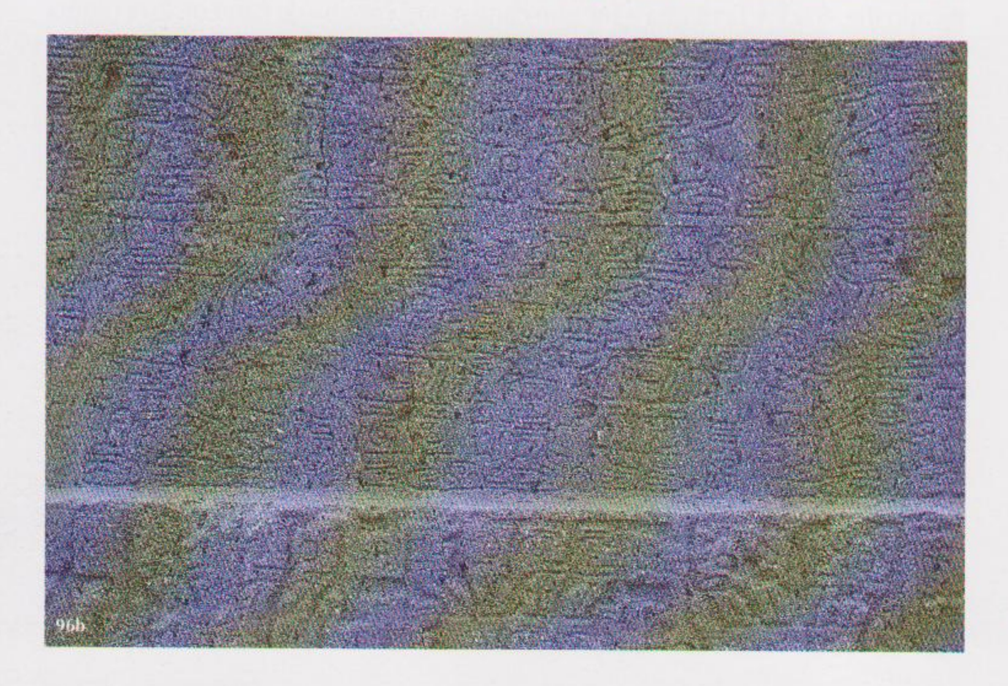

96b

Fig. 96. Monolito Ponce:

▲ Fig. 96a. Detalle de diseños en el tocado.

◀ Fig. 96b. Detalle de diseño en la espalda.

▶ Fig. 96c. Vista frontal. Kalasasaya, Tiahuanaco.



y el dios-animador del mundo, Viracocha. Curiosamente, en la iconografía de Tiahuanaco figuran todos estos aspectos mencionados en las crónicas, y que han generado numerosas controversias en la historiografía moderna (figs. 97a, b).

Fig. 97. Monolito El Monje:

▼ Fig. 97a. Vista frontal. Kalasasaya, Tiahuanaco.

▶ Fig. 97b. Detalle de diseños decorativos (Posnansky 1945).

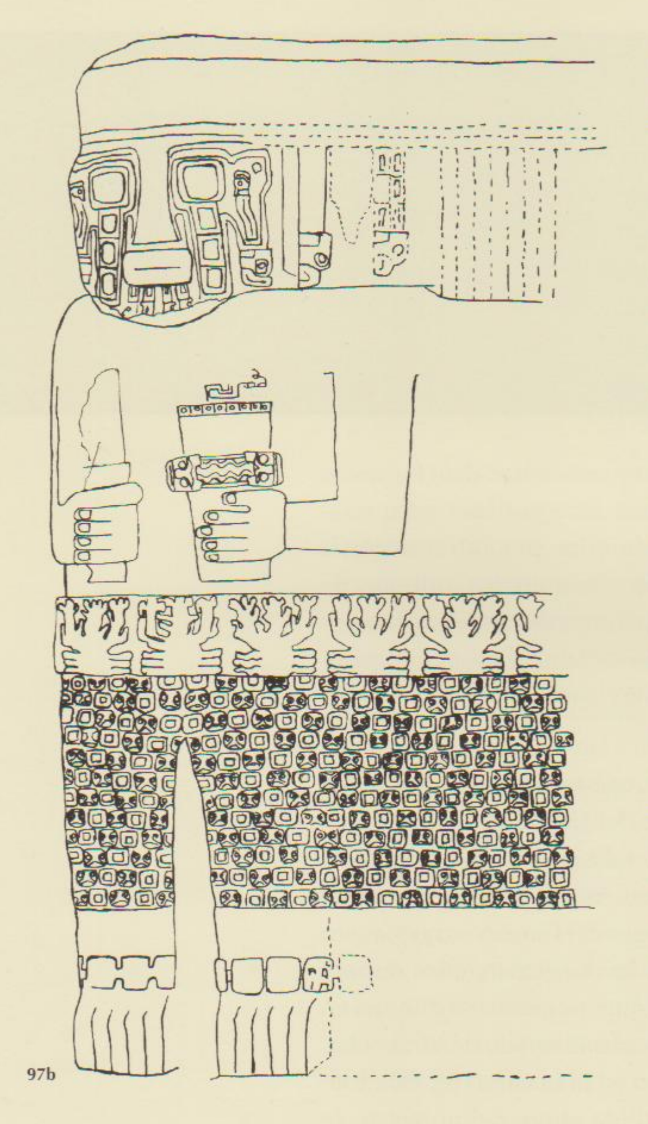
El sol de los incas y los dioses radiantes del altiplano

Las características tentativas del panteón tiahuanquense que acabamos de esbozar a partir de la iconografía ofrecen marcadas semejanzas con algunos rasgos esenciales de los cultos cusqueños. Estas semejanzas atañen en primera instancia a la forma de las imágenes. Los cronistas tardíos, como el Inca Garcilaso de la Vega y Santa Cruz Pachacuti Yamqui, insinúan que el Sol era venerado bajo el aspecto de una lámina de oro en forma de cara radiante. Un número mayor de testimonios, incluyendo todos los del s. XVI, habla de una estatua$_{223}$. Molina "El cusqueño" informa –dato de excepcional importancia– que el templo del Coricancha albergaba estatuas de oro de tres divinidades principales del imperio: el Sol-Punchao, el Hacedor-Pachayachachic, y el Trueno-Chuqui-Illapa$_{224}$. La imagen del Sol estaba acompañada por las figuras de sus mujeres, Inca Ocllo y Palpa Ocllo, también de oro. El cronista proporciona asimismo la única descripción relativamente detallada de la imagen:

> *"en la caveça del cocodrilo della, a lo alto le salían tres rayos muy resplandecientes a manera de rayos del sol los unos y los otros; y en los encuentros de los braços unas culebras enroscadas; en la caveça un llauto como Ynca y las orejas horadadas y en ellas puestas unas orejas como Ynca y los trajes y vestidos como Ynca, salíale la caveça de un león entre las piernas y en las espaldas otro león; los braços del qual parecían abraçar el un hombro y el otro, y de una manera de culebra que le tomava de las espaldas y abajo"*$_{225}$.



Desafortunadamente, si bien el cronista pudo haber visto la estatua con sus propios ojos, la descripción no se refiere directamente a ella sino a su presunto modelo, es decir la visión del Inca Yupanqui, a quien la divinidad se le apareció en la

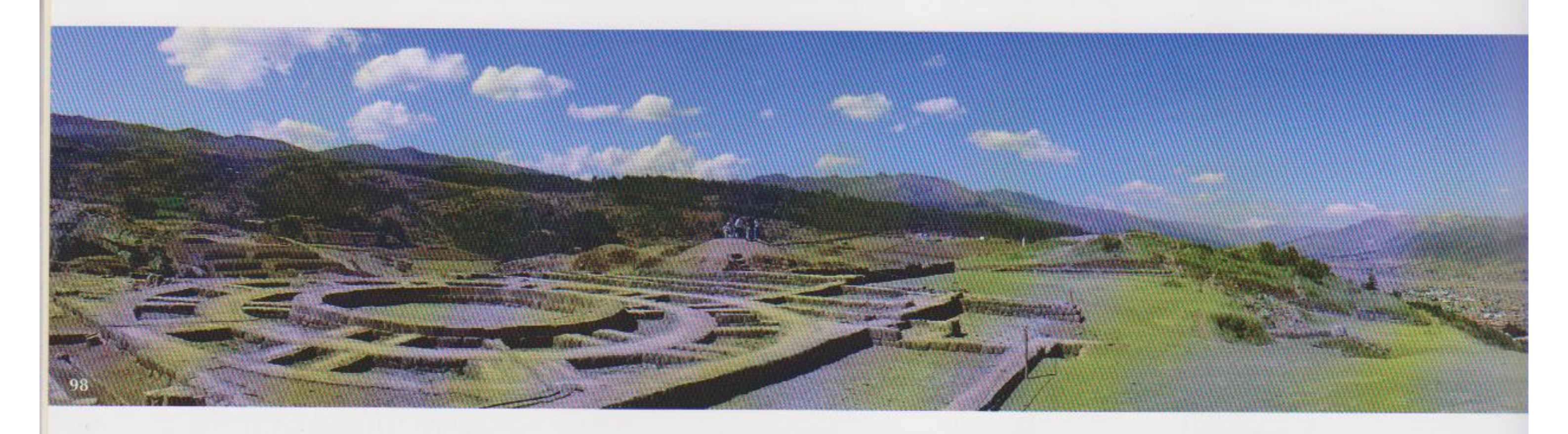


97b

fuente de Susurpuquio. El virrey Toledo a su vez, describe la estatua recién traída de Vilcabamba en 1572, luego de la toma de este último reducto inca en la selva, como un bulto *"de oro baziado con un corazón de massa de polvos de corazones de los yngas pasados. tenía una patena a la rredonda para que dándoles (sic) al sol relumbrasen de manera que nunca pudiesen ver el ídolo sino el resplandor; éstas me cortaron los soldados para hacer sus partes"*[226]. A estos dos testimonios de primera mano se agrega un tercero de Antonio de Vega, muy detallado, pero seguramente tomado de otra fuente alrededor de 1590[227]. Describe al Punchao, principal ídolo del Coricancha, *"por el cual nombre querían significar el señor del día, y el hacedor de la luz y del sol, y estrellas y de todas las cosas"*[228] en los términos siguientes:

"era de oro finísimo fabricado en figura humana en forma de Inca, estaba asentado en una silla, o sitial, que los indios llaman tiana, toda de oro sólido y finísimo, horadadas las orejas y en ellas los orejones, o zarcilllos que hasta hoy día vemos que traen los indios principales y descendientes de Incas; tenía su corona y borla al modo que usaban los reyes de acá y al que ahora usan los indios, los que llaman llautus, quitada la borla colorada, porque esa es insignia real, por las espaldas y hombros le salían unos Rayos de oro macizo, y lo que más admira, en la composición o fábrica de este ídolo, era que en medio de la silla o tiana estaba como una piña, o pan de azúcar, cuya punta se encajaba en por las partes inferiores en las entrañas o intestinos del ídolo, y esta bola, a modo de piña o pan de azúcar, estaba compuesta de los hígados y corazones quemados y convertidos en polvos y cenizas de los Reyes Incas que habían muerto, e iban muriendo, cubiertas y guardadas, por encima de una capa de oro fino... Tenía el ídolo a los dos costados, como en guarda y defensa, dos Sierpes de oro (que son las insignias y armas, fuera de la borla, que tomaron los Reyes Incas) y dos leones bien formados, también de oro..."[229].

A partir de estos tres testimonios Duviols[230] reconstruye tentativamente la principal imagen de culto en el imperio como una estatua antropomorfa, con pectoral y llauto en su frente, y flanqueada por dos felinos. Su rostro se halla enmarcado por dos serpientes o una serpiente bicéfala, así como un halo de rayos solares. Según el citado estudioso, algunas representaciones que las botellas de estilo Casma llevan impresas de molde en la parte central de su cuerpo, se asemejan notablemente a la imagen del Sol Punchao, a pesar de que no aparece en ellas el halo de rayos[231].



Las botellas de Casma se producen a partir de la segunda mitad del Horizonte Medio y su decoración está profundamente influenciada por los estilos relacionados con el fenómeno Huari, y a través de ellos por la iconografía tiahuanaquense. En nuestra opinión, las coincidencias entre los atributos de la Gran Imagen en la Portada del Sol y las descripciones del Sol Punchao por los cronistas son igualmente significativas: el halo radiante, los apéndices en forma de serpientes y los felinos distribuidos simétricamente a ambos lados de la figura (fig. 82a).

Aparte del Coricancha, el Sol fue venerado en otros tres recintos. Dos de los templos se encontraban en los cerros, al noreste del Coricancha, y pertenecían a dos ceques de Antisuyu: Chuquimarca en las faldas del cerro Mantocalla, en el ceque An-3:4, y Chuquicancha en el ceque An-6:3. El tercer templo, llamado Puquincancha, estaba en Cayocache, al pie del Cerro Viracochaurco y en el ceque Cu-10:2 de Cuntisuyu[232]. La ubicación de estos templos respecto al Coricancha nos parece significativa, puesto que los cuatro se alinean en un eje sureste-noreste[233], perpendicular al eje del camino mítico de Viracocha, que inició su viaje en el lago Titicaca y lo terminó en el océano (fig. 98). Este camino, que en las creencias de los incas constituía el eje del universo, se podía observar en las noches despejadas de la estación húmeda, bajo la forma de la Vía Láctea. En su peregrinaje, realizado en los días perisolsticiales del mes de junio[234], los sacerdotes tarpuntaes seguían el camino de Viracocha hasta la Raya de Vilcanota[235]. Ambos caminos celestes, el del Sol y el de Viracocha, conforman el "crucero", concepto de suma importancia en la cosmovisión cusqueña, como demostraron los estudios de Urton[236]. Y no sólo cusqueña, pues Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, curaca y descendiente de curacas de la hurin saya de los waywa, pertenecientes a la etnia aymara Qanchi y al Urco suyu[237], dibuja el crucero de cuatro estrellas denominado Chakana en general en su croquis cosmográfico, que supuestamente reproducía la decoración del altar del Coricancha. El crucero se sitúa en el centro del universo, entre el cielo y la tierra, debajo de la imagen ovalada de Viracocha. La constelación del Crucero simboliza probablemente el cruce de dos ríos celestes[238]. Antes del amanecer en los meses de la estación seca, entre mayo y agosto, la Vía Láctea (llamada Mayu, "el río"), se extiende por el cielo de suroeste a noreste. En los meses de lluvias, entre noviembre y febrero, la Vía Láctea toma, también antes del amanecer, una orientación opuesta a la precedente, y atraviesa el cielo de sureste a noroeste. Si sobrepo-

▲ Fig. 98. Vista panorámica del horizonte de Cusco.



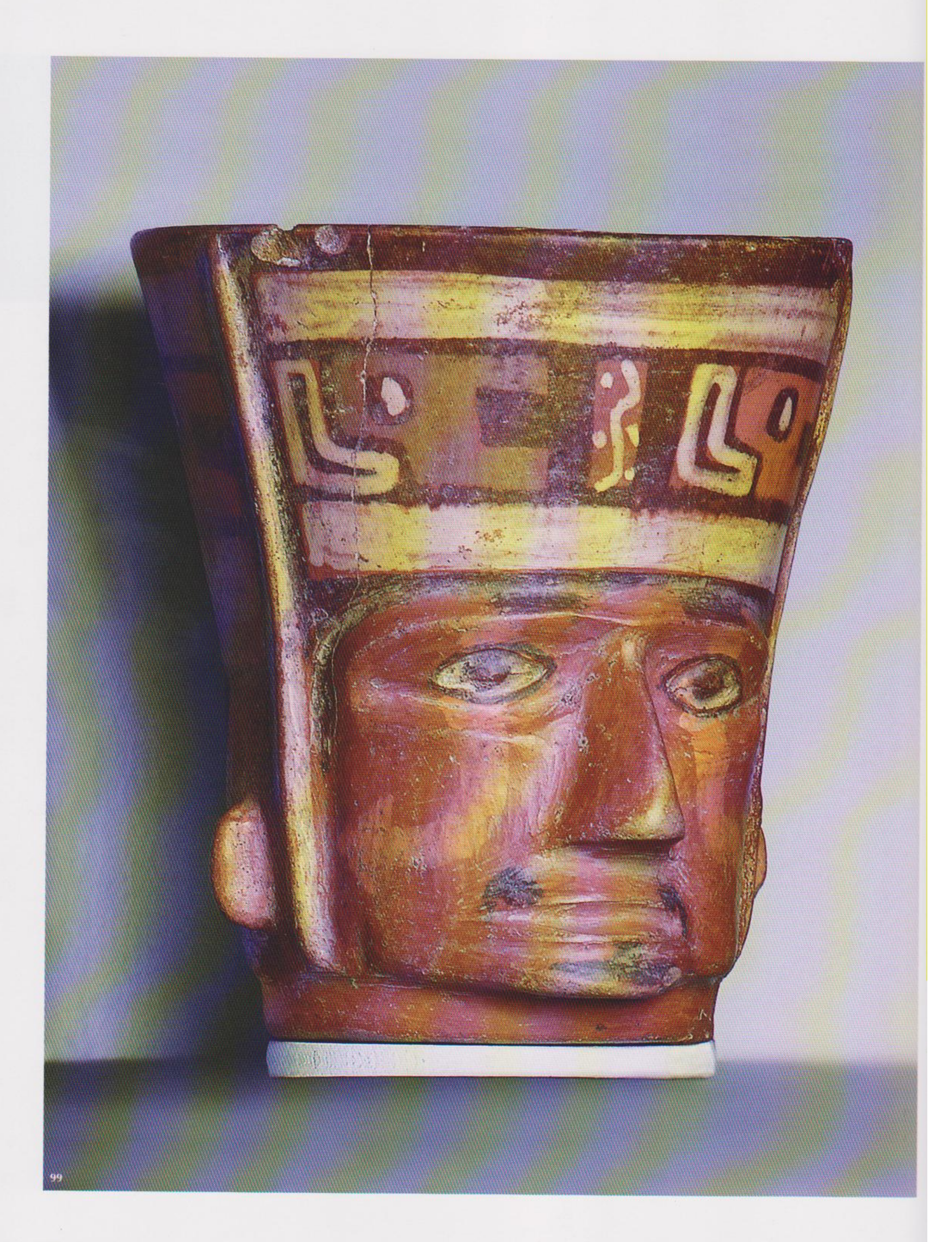
nemos los dos ejes estos van a trazar un crucero. En el Cusco imperial, como en varias comunidades actuales, el gran crucero celeste se proyecta en la superficie de la tierra y organiza el espacio en términos políticos y ceremoniales. En la descripción de Cobo[239] los ceques se agrupaban alrededor de cuatro caminos que pasaban todos por el centro de su respectivo suyu, y tomaban, por lo tanto, la dirección intercardinal.

Dos de los templos mencionados, Chuquicancha y Chuquimarca, están situados en el Antisuyu, al este del Coricancha y en la mitad clasificada como la de arriba, Hanan Cusco. A juzgar por su ubicación en los alrededores del cerro Mantocalla estos recintos desempeñaban algún papel de importancia en las celebraciones de la fiesta del Sol, Inti Raymi. Según Molina[240], el Inca y los señores del imperio se congregaban en Mantocalla, donde los atendían las sacerdotisas del Sol, las mamaconas, mientras los sacerdotes tarpuntaes realizaban un peregrinaje al lugar del nacimiento del Sol en Vilcanota, en los días anteriores al solsticio de junio. El tercer templo, Puquincancha, se localiza al oeste del Coricancha y fue escenario de ritos realizados el 23 del mes del solsticio de diciembre, durante las festividades del Capac Raymi. Siempre según Molina[241]:

> *"llevavan la estatua del Sol llamada Huayna Punchao a las casas del Sol llamadas Puquin, que abrá tres tiros de arcabuz, poco más, del Cuzco. Está en un cerrillo alto y allí sacrificavan y hacían sacrificio al Hacedor, Sol, Trueno ... Y entendían en estos días en bever y holgarse, acavados los quales bolvían la estatua del Sol, llevando delante el suntur paucar y dos carneros de oro el uno y el otro de plata, llamados cullquenapa, curinapa porque heran las insignias que llevava la estatua del Sol doquiera que yba...".*

Las celebraciones se iniciaban el noveno día del mes cuando los jóvenes que se iban a armar "cavalleros" se congregaban en el Coricancha y las mujeres sacaban la estatua de la Luna[242], llamada Pasamama, madre resplandeciente o luna llena[243], y la ponían en la plaza a lado de la del Sol. El rito de horadar las orejas en el decimocuarto día a los jóvenes miembros de la elite que se acaban de iniciar (armar caballeros) se realizaba en la plaza Aucaypata en presencia de las estatuas del Hacedor, Sol, Luna y Trueno, acompañadas de sus sacerdotes respectivos.

Dos aspectos merecen ser resaltados en el conocido relato de Molina. En primer lugar, las dos parejas de recintos de culto solar cumplen roles claramente dife-


99

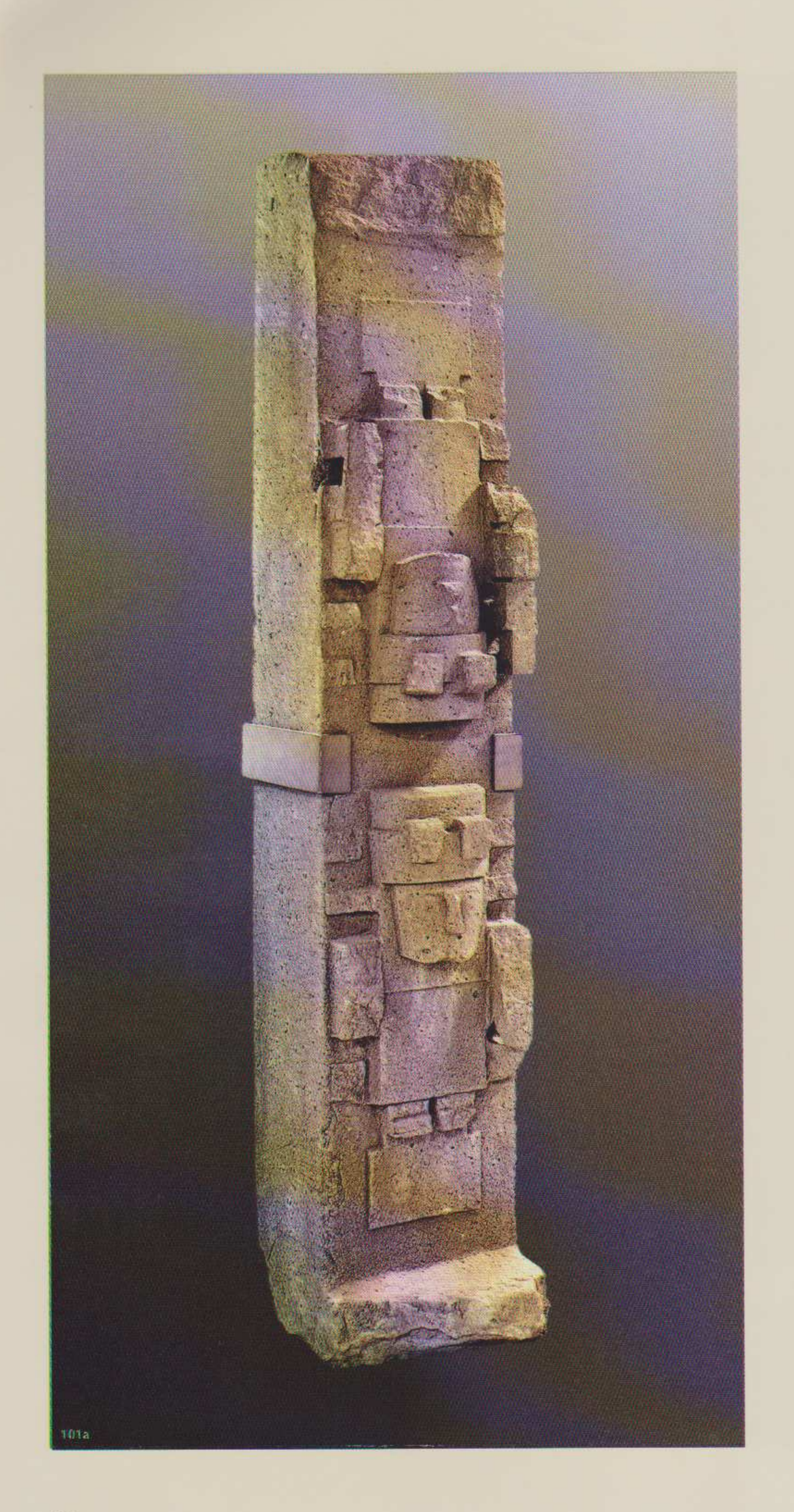
◀ Fig. 99. Vaso escultórico de estilo Tiahuanaco que representa la cabeza de un oficiante con el tocado decorado con el signo de la cabeza de pez. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▼ Fig. 100. Relieve con dos cabezas de oficiantes masticando coca. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

renciados y opuestos en el calendario ceremonial. Los templos de Hanan Cusco, ubicados sobre los ceques que apuntan en la dirección en la que el sol se levanta durante la estación seca, constituían el escenario de la fiesta del Sol durante el mes del solsticio de junio. La fiesta del Sol durante el mes del solsticio de diciembre se realizaba en los templos de Hurin Cusco, de los cuales Coricancha era el centro, mientras que Puquincancha apunta aproximadamente en dirección de la puesta del sol en los meses de la estación húmeda. Zuidema piensa incluso que este templo servía como lugar de observación ceremonial del sol en el día del solsticio de diciembre[244]. El segundo aspecto que queremos resaltar es el de la mención explícita de más de un tipo de imagen del culto solar. Molina cita la estatua de Huayna Punchao o sol joven siempre acompañada por imágenes de dos llamas, "*carneros de la tierra*" como los llaman los cronistas del s. XVI, una de oro, otra de plata. Mención aparte merece otra coincidencia entre las características de la divinidad solar inca y de una de las divinidades radiantes de Tiahuanaco: dos llamas forman parte del cortejo que precede a los tres dioses con corona radiante en el monolito Bennett (fig. 86c).

Arthur Demarest y luego Mariusz Ziółkowski[245] observaron con mucha razón que en el culto imperial del Sol existe una oposición básica de carácter solsticial entre la figura de Apu Inti, Sol maduro asociado con Viracocha, y Churi Inti, Sol niño. Los conceptos de Apu Inti y Churi Inti provienen de Cobo[246] quien menciona también una tercera manifestación del Sol, su "*hermano, Inti-Guauqui*". Si a cada uno de estos nombres correspondía, como es de esperar, y como sugiere Ziółkowski[247], una manera diferente de representar la divinidad, habría existido de tres a cuatro imágenes de culto distintos: Churi Inti, Sol niño, potencialmente diferenciable de Huayna Punchao, Sol joven, y con seguridad opuesto a Apu Inti, Sol maduro; a ellos se agregaría el Inti-huapui de Cobo. Betanzos habla aparentemente de Churi Inti en el pasaje sobre la estatua del niño de oro, pasaje que suscita nuestra desconfianza por razones iconográficas: no tenemos noticia de representaciones de niños con rasgos sobrenaturales ni en la imaginería inca ni en la larga historia de las artes figurativas de los Andes prehispánicos. Molina probablemente describe a Apu Inti (=Apu Punchao) en la historia de la visión del Inca y menciona de manera explícita a Huayna Punchao. También por Molina sabemos que Huayna Punchao fue venerado en el templo de Puquin, y que la




101a

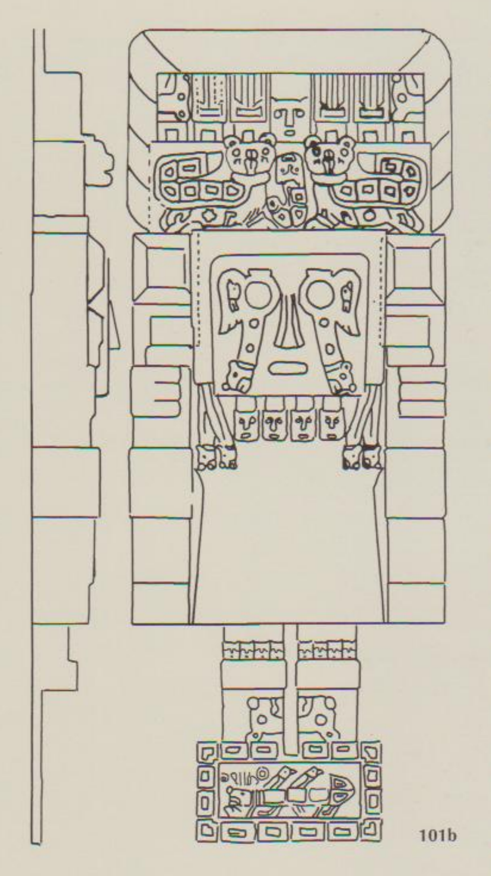


imagen de Apu Punchao (=Apu Inti) estaba en el Coricancha, junto a dos imágenes de oro que representaban a las dos mujeres del Sol, Yncaocllo y Palpaocllo[248].

Por esta misma fuente sabemos también que todas o la mayoría de las estatuas de culto eran trasladadas en procesión durante los días indicados por el calendario ceremonial. Justo antes del solsticio de junio, al finalizar el Inti Raymi, la fiesta del nacimiento del sol, eran transportadas en andas a los templos del cerro Mantocalla dos figuras de mujeres llamadas Palpasillo, una, e Ynca oillo, la otra, acompañadas por la insignia real, el suntur paucar, y por dos parejas de figuras de llama, una de oro, corinapa, otra de plata, colquinapa. Nos llama poderosamente la atención el hecho de que en ningún momento el cronista menciona la estatua del Sol denominada Punchao Inca, la que aparentemente se quedaba en el Coricancha[249]. Como ya hemos mencionado anteriormente, en el último día del Capac Raymi, antes del solsticio de diciembre, se trasladaba en andas en dirección opuesta, al templo del Cerro Puquin, la estatua de Huayna Punchao y delante de ella el suntur paucar, y una sola pareja de llamas de metal. Las llamas tienen los mismos nombres que las estatuillas llevadas en procesión durante el Inti Raymi, y una es de oro, la otra de plata. Esta vez, el cronista no menciona las figurinas de mujeres, que reaparecen en otro contexto ceremonial.

Durante la fiesta de citua, el Inca, la Coya y todos los sacerdotes del Sol acompañaban a la imagen llamada Apinpunchao, *"que hera"*, dice Molina[250], *"la principal que ellos tenían en su templo"* y las dos imágenes de oro, las mujeres del Sol, llamadas *Yncaocllo* y *Palpaocllo*. No se menciona en ningún momento a la pareja de llamas, ni al suntur paucar. Las estatuas eran transportadas desde el Coricancha hasta la plaza Hurin Aucaypata, cerca del *ushnu*, o altar para las ofrendas líquidas al Sol[251]. Luego ingresaban a la plaza las procesiones de sacerdotes del Trueno-Chuqui illa, y de Huanacauri[252], cada una portando en andas su estatua, así como los linajes nobles (*panacas*) trayendo los fardos de sus ancestros de ambos sexos. Finalmente, llegaban los integrantes de todos los ayllus del Cusco, separadamente los de la mitad Hanan y los de la mitad Hurin. En presencia de los dioses del Imperio, de todos los Incas vivos y muertos, y teniendo al Sol delante, el Sapan Inca *"en un vaso grande de oro ... hechava ... chicha, y de allí el sacerdote le tomava y la hechava en el usno"*[253]. El escenario del Templo Semisubterráneo de Tiahuanaco –una plaza hundida con la escultura del oficiante de pie en su centro levantando el qero hacia el oeste (monolito Bennett), y rodeada por otros monolitos, eventuales retratos de los gobernantes muertos– guarda sorprendentes semejanzas con esta descripción (figs. 78, 79b, 101a, b).

La comparación de los rituales relacionados con las estatuas del Sol en el transcurso de las tres principales fiestas del calendario imperial, según la descripción de Molina "El cusqueño", pone en evidencia un hecho que difícilmente puede ser casual: en cada fiesta la estatua lleva otro nombre, se desplaza de otro modo y en compañía diferente, o no se desplaza. Sintetizamos todo ello en el cuadro que sigue:

◀ Fig. 101a. Anticéfalo. Museo de Sitio de Tiahuanaco, Bolivia.

▲ Fig. 101b. Decoración incisa de un anticéfalo (Posnansky 1945).

FIESTA:	NOMBRE DEL ÍDOLO:	LUGAR DEL RITO:	DESPLAZA-MIENTO DEL CORTEJO:	NOMBRES DE FIGURAS FEMENINAS	NOMBRES Y NÚMERO DE LLAMAS:
Inti Raymi Llegada del Sol	Punchao Inca	**Hanan-Cusco Nor-Este** Mantocalla	Del Centro al Este	Palpasillo Incasillo	1 corinapa 1 colquinapa
Capac Raymi Iniciación	Huayna Punchao	**Hurin-Cusco Sur-Oeste** Puquin	Del Oeste al Centro	No hay	2 corinapa 2 colquinapa
Citua Purificación y propiciación	Apin Punchao	**Hurin-Cusco Centro** Aucaypata	Centro/Hurin	Incaocllo Palpaocllo	No hay

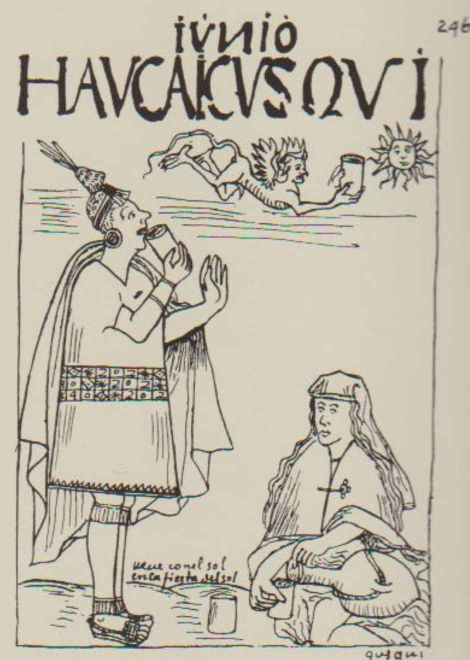
▼ Fig. 102. El Inca ofreciendo una libación a Huanacauri (Guaman Poma 1993, tomo I: 182).

► Fig. 103. Cántaro de estilo Tiahuanaco con representación del rostro radiante. Museo Municipal de Oro de la Paz, Bolivia.

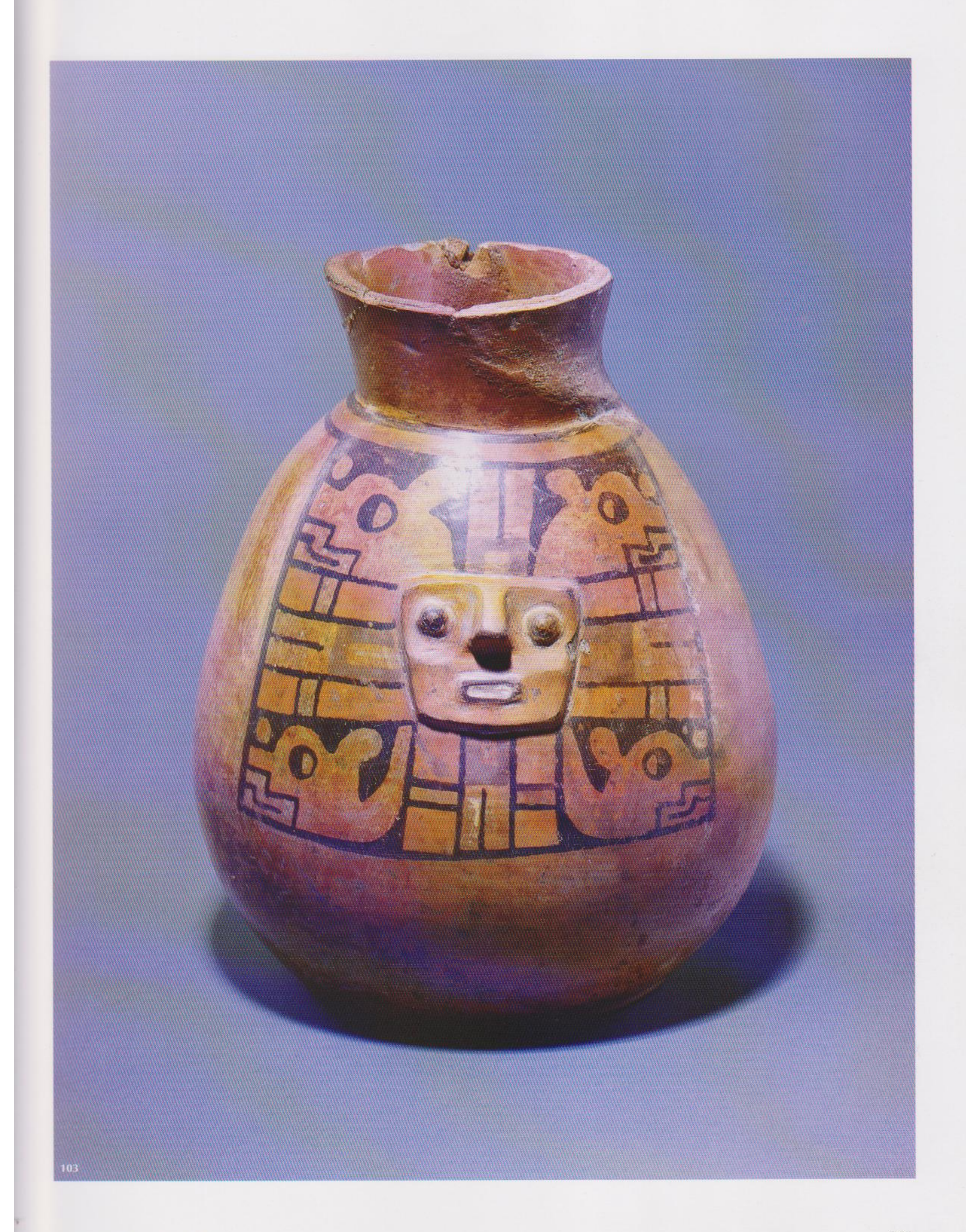
Tres fiestas, tres contenidos ceremoniales diametralmente distintos, tres nombres de imágenes de culto, diferentes estatuas acompañantes: la conclusión de que la naturaleza de la divinidad solar es diferente en cada caso nos parece plenamente justificada. ¿Cuáles son, sin embargo, estas tres encarnaciones del Sol?

Apin Punchao aparece claramente como una divinidad suprema que preside la ceremonia del fin del año agrícola y el inicio de uno nuevo. Todos participan, los dioses, los miembros vivos y muertos de las dos mitades y de los cuatro suyus, por igual, previamente revitalizados con el sanqu (en Molina *çanco),* mazamorra de maíz, y vestidos con ropa nueva. La intención de purificar y expulsar las enfermedades y los males está explícitamente señalada por Molina y otros cronistas. Dos mujeres, con el titulo de las esposas, acompañan a la divinidad suprema. El componente *ocllo* en sus nombres quizás alude a su elevada posición jerárquica en comparación con otras esposas, v.g. Mama Ocllo, la primera esposa de Manco Capac$_{254}$. La primera esposa lleva el nombre Inca, que es el mismo de Inca Punchao, sol del alba y del solsticio de junio, lo que podría evocar su papel como compañera del sol naciente. El nombre de la segunda, Palpa, en cambio, se deriva probablemente de la voz aymara *pallpati,* que según Bertonio significa "puesta del sol"$_{255}$. Por todo ello resulta evidente que Apin Punchao es efectivamente el sol maduro, ancestro mayor de la comunidad de hombres y dioses.

La esencia de otras dos manifestaciones de la divinidad solar es también clara en Molina, pero se oscurece frente las manifestaciones de Betanzos, Cobo, y a los dibujos de Guaman Poma de Ayala. Betanzos describe a Punchao como un niño recién nacido, y Cobo utiliza el término Sol niño, Churi Inti. Por su parte, Guaman Poma$_{256}$ dibuja el sol de junio como una cara radiante pequeña y lejana, en la posición de la luna, es decir a la derecha, y el sol de diciembre como una cara radiante grande con barba y bigote, a la izquierda. Sobre estas bases, algunos historiadores han planteado la hipótesis de que en el mes del solsticio de junio (Inti Raymi) se celebraba al Sol joven (¿niño?), mientras el Sol maduro (¿viejo?), asociado con el Hacedor-Viracocha, era venerado durante el mes del solsticio de



102


103

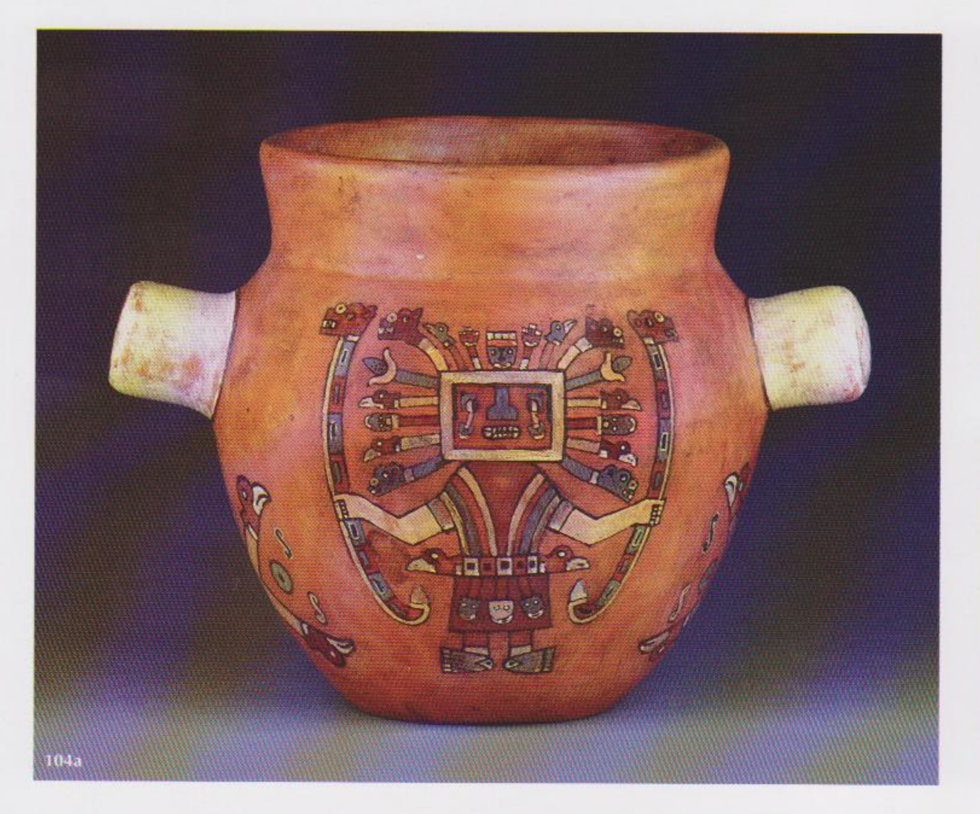
diciembre (Capac Raymi)[257]. Molina, en cambio, dice que el Capac Raymi era presidido por el Sol-del-día joven, Huayna Punchao. El Capac Raymi era una fiesta de iniciación para los adolescentes nobles, los cuales, pasadas las pruebas de carrera, combate con hondas y otros ritos de pasaje, recibían las orejeras y privilegios del guerrero. Hay una relación lógica y directa entre la personalidad del dios patrocinador, joven y significativamente soltero, a juzgar por la ausencia de acompañantes mujeres, y el propósito de la ceremonia.

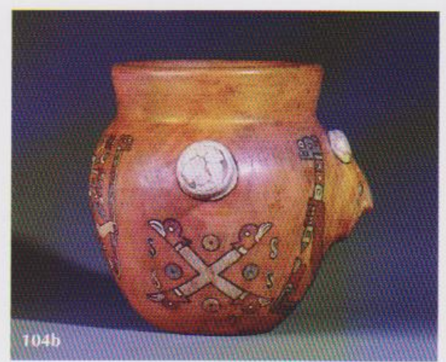
El Inti Raymi se realizaba, según Molina, en honor de la divinidad llamada Sol-del-día Rey, Punchao Inca. El homenajeado no estaba presente: los sacerdotes lo iban a buscar a Vilcanota. Al encuentro del astro rey (en este caso el nombre castellano corresponde bien al quechua) venía también al Cerro Mantocalla un cortejo, a la cabeza del cual, tras el suntur paucar, avanzaban los portadores de andas con las figurinas de dos mujeres cuyos nombres, Palpa e Inca, son los mismos que los de las futuras esposas del Sol. Las figurinas vestidas como para la boda son enumeradas en orden inverso al de la citua[258]. De manera significativa las esposas del Inca y de los señores que participaban en la festividad no tenían acceso al templo de Mantocalla. Los participantes nobles eran atendidos sólo por las mamaconas, sacerdotisas del Sol. Por los detalles mencionados, el rito que conmemora el regreso del sol después de la temporada de lluvias y la reaparición de las Pléyades, podría aludir a los preparativos de las nupcias del Sol con las mujeres que representan a las parcialidades Antisuyu y Cuntisuyu. El Sol lleva el nombre de *Inca* para recordar que es el padre del gobernante y quizá también para recordar el primer día de su edad adulta y del gobierno de la tierra.

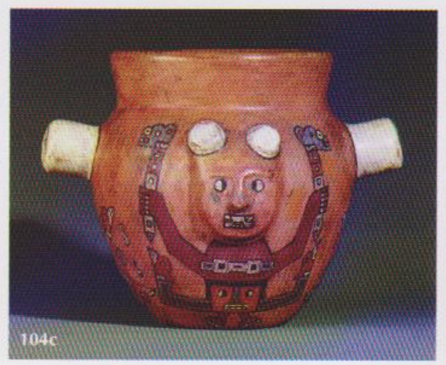
De este modo se establece una secuencia muy lógica, que concuerda con el ciclo climático de la sierra y el ciclo vegetativo de las plantas cultivadas. Toda la

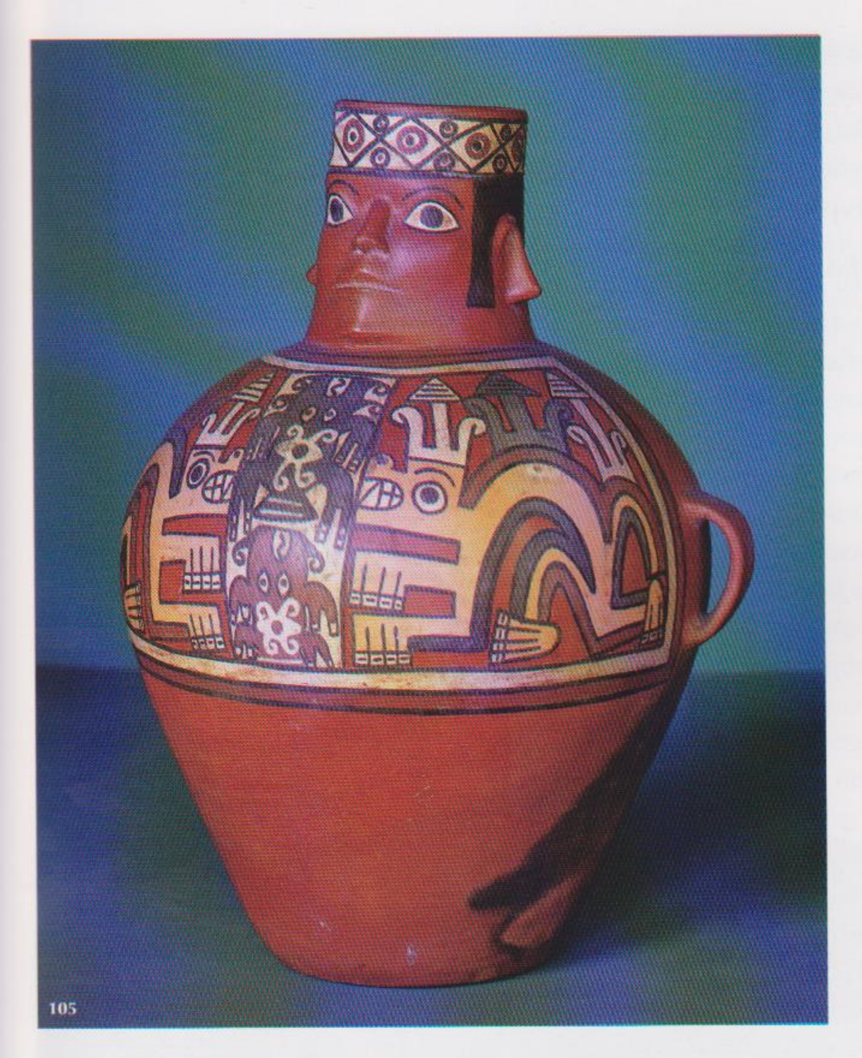
▼ Fig. 104a, b, c. Urnas de estilo Conchopata. Nótese las representaciones pictóricas y en bulto (rostro) de personajes antropomorfos con báculos, y compárese con el personaje central de la Portada del Sol. Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, La Paz.

▶ Fig. 105. Cántaro antropomorfo de filiación estilística huari con elementos nascas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.


104a


104b


104c


105

secuencia tenía una duración aproximada de 9 meses lunares sinódicos, a juzgar por las indicaciones que da Molina:

1. **Capac Raymi** en el mes de Capac raymi (noviembre/diciembre)[259].

El Sol adolescente, Huayna Punchao, escondido tras de las nubes pero vigoroso, preside durante el Capac Raymi la iniciación de los jóvenes, en la temporada de crecimiento del maíz y de la papa.

2. **Inti Raymi** en el mes de Aucay cuzqui (mayo/junio)[260].

Bienvenida al Sol joven, Inca Punchao, brillante en un cielo sin nubes, al Sol que se apresta para regresar a la tierra y fertilizarla; la fiesta se realiza finalizada la cosecha.

3. **Citua** en el mes de Coya raymi (agosto/setiembre).

El Sol maduro, Apin Punchao, brillante y más cercano, preside la propiciación del nuevo año agrícola y recibe el homenaje de otros dioses, del Inca y su familia, de las panacas y sus ancestros, y de todos los incas de sangre y privilegio. Es un periodo de debilitamiento de las fuerzas vitales, entre la cosecha y los nuevos sembríos, lo que se remedia con el "calentamiento de sanqu" y los ritos de purificación.

Las tres principales fiestas de los incas tienen un fuerte componente de ritos de pasaje, además de carácter propiciatorio, y dividen el año en tres periodos de duración desigual. *Es de suponer, que cada una de esas fiestas marca el día en el que el sol pasa de un estatus al otro:*

1. Citua - Capac Raymi: Huayna Punchao (Sol adolescente)

duración aproximada: 4 meses hasta el solsticio de diciembre

2. Capac Raymi - Inti Raymi: Inca Punchao (Sol adulto)

Duración aproximada: 6 meses hasta el solsticio de junio

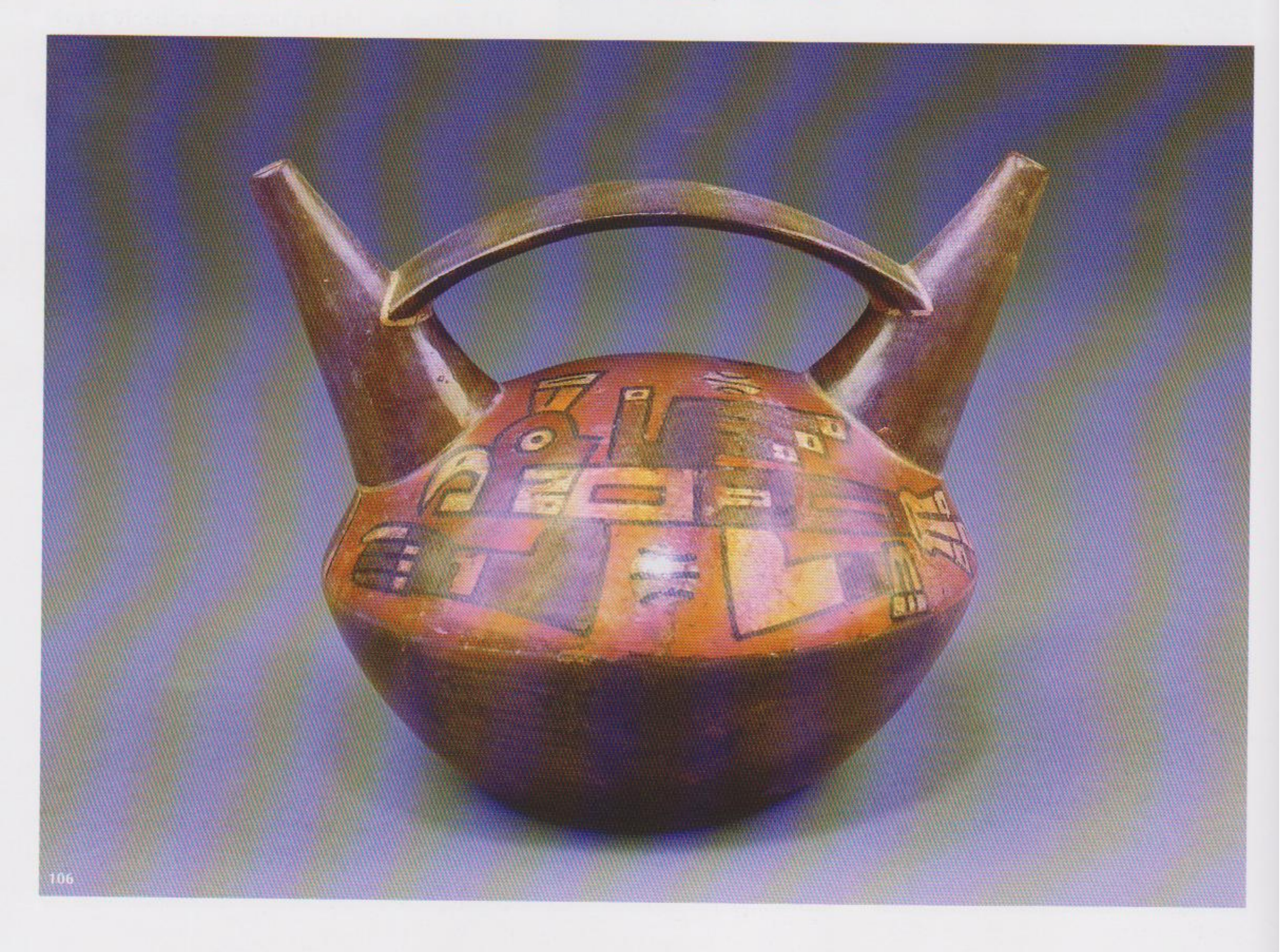
3. Inti Raymi - Citua: Apu Punchao (Sol maduro)

Duración aproximada: 2 meses

De ello se desprende que, según Molina, si lo leemos bien, la oposición entre las dos encarnaciones solsticiales del Inti sería la del Sol adolescente del solsticio de diciembre con la del Sol adulto del solsticio de junio[261]. La capacidad de presentarse ante los fieles bajo una forma desdoblada no es exclusiva del Sol. Ziólkowski[262] demostró recientemente que el Trueno-Illapa también era venerado bajo dos formas y en dos recintos diferentes. Una de tales identidades era la

de la estrella de la mañana, la otra la de la estrella de la tarde. Cabe recordar que mitos conocidos atribuyen la misma facultad a Virocha, el cual animó el universo creando plantas y animales por intermedio de sus dos servidores y *alter ego*, Imaymana y Tocapu, que recorrieron respectivamente los llanos, abajo, y la sierra, arriba[263]. La identidad solar y celeste de las principales deidades masculinas, su transformación en triadas cuando se presentan bajo dos manifestaciones opuestas, el principio de bi- y cuatripartición del espacio, son algunos de los rasgos compartidos por las cosmovisiones inca y tiahuanaquense. Pero hay un aspecto común adicional: los personajes de la iconografía religiosa de Tiahuanaco comparten ciertas características, como sucede con los dioses incas. Ningún atributo es realmente exclusivo. Si los glifos simbolizan poderes y esferas de acción, tal como sospechamos, ninguno de los dioses principales de Tiahuanaco se identificaba de manera definitiva y exclusiva con un determinado elemento vital o cuerpo celeste, como los dioses del Olimpo en la mitología griega. Sus personalidades responden a la lógica del agricultor y no a la del filósofo presocrático. La tierra, el sol, el agua son indispensables de la misma manera pero en diferentes proporciones para que las plantas broten, se desarrollen y den frutos. Del mismo modo el poder de dar vida, el *camaquen* de los textos quechuas, requiere la combinación de todos esos elementos y poderes. Probablemente por ello los límites entre personalidades y esferas de acción de un Sol-Punchao, de un True-

▼ Fig. 106. Botella de estilo Pachacamac con representación de un ser sobrenatural zoomorfo denominado Grifo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.



no-Illapa y de un Lago(¿?)-Viracocha son tan difusos en los relatos coloniales. Esta misma falta de definición excluyente se percibe en la iconografía de Tiahuanaco, en las figuras cuyas características se expresan en las proporciones numéricas entre los glifos que adornan sus cuerpos y su ropaje.

La religión tiahuanaquense en Ayacucho

Los resultados de nuestro estudio dan lugar a varias implicancias potenciales para la comprensión de la cultura Huari. Por razones de espacio no podemos efectuar aquí una comparación sistemática entre ambas iconografías. Nos limitaremos por ello a señalar algunas de esas implicancias y sugerir posibles derroteros. Estamos convencidos a partir de los datos aquí analizados que los alfareros huaris no imitaban ciegamente unos cuanto modelos textiles que les llegaron por casualidad, sino que conocían a fondo todo el complejo sistema de composición, incluso sus códigos y repertorios de glifos. Lo aplicaban creativamente en diferentes soportes, en cerámica y en textiles. Las evidencias de Conchopata que William Isbell y Anita Cook[264] han presentado nos reafirman en esta convicción. La variedad de diseños y composiciones que se observa en la serie de grandes tinajas decoradas con personajes frontales con báculos y sus acólitos demuestra que no se trata de copias sino de creaciones genuinas por manos expertas en la compleja sintaxis de la iconografía altiplánica. Sólo algunas de las pinturas poseen notable semejanza con la decoración de la Portada del Sol (figs. 104a, b, c). En varios cántaros antropomorfos se combinan los signos tiahuanaquenses con los símbolos nascas y huarpas de procedencia local. El mestizaje estilístico y la incorporación de símbolos foráneos fueron facilitados por una tradición convergente en la costa sur y el altiplano. Nos referimos a la costumbre de decorar los vestidos ceremoniales con personajes sobrenaturales, posiblemente correspondientes a ancestros míticos de los linajes. Este uso tan bien estudiado en Paracas, en el área de la cultura Topará, es también reportado en Cahuachi[265] y en Tiahuanaco. Si estamos en lo correcto se abren varias preguntas: ¿Cuál es la identidad étnica y cultural de las elites receptoras y de los artesanos productores en Ayacucho al inicio del Horizonte Medio? ¿Podían los artesanos y las elites de Huarpa aculturarse a corto plazo de tal manera que hicieran suyas las ideas, los valores y la imaginería de Tiahuanaco?

La multitud de estilos que suele encontrarse en los lugares donde la cerámica ceremonial se produce, se usa y se rompe ritualmente para depositarla como ofrenda[266], nos sugiere una tercera opción interpretativa. Creemos que las elites de variada procedencia étnica se reunían en Huari y en Conchopata bajo la dirección de linajes que por alguna razón se reclamaban descendientes en línea directa de los dioses del altiplano. Enfaticemos una vez más que los artesanos responsables de reproducir la iconografía tiahuanaquense en las vasijas y los textiles huaris adoptaron toda una cosmovisión foránea. De ninguna manera se trata de meras influencias, de intentos de copiar iconos prestigiosos pero difíciles de entender por pertenecer a un universo religioso ajeno. Ha quedado también descartada la posibilidad de que sólo se incorporó la deidad principal. A raíz del contacto quedó asimilado todo un panteón, además de la parafernalia de culto, incluyendo vestidos y vasijas, v.g. qeros. Tampoco podría afirmarse de manera

tajante que las elites gobernantes de Ayacucho adoptaron la ideología foránea sin ningún cambio. Hay por ejemplo, en la imaginería huari, representaciones del personaje central con un tocado que no tiene paralelos conocidos en el arte de Tiahuanaco, v.g. el fragmento de Conchopata con tocado de 9 plumas, incluyendo una frontal de forma particular[267].

Isbell y Cook[268] con razón enfatizaron una clara diferencia entre los conjuntos de evidencias materiales que definen respectivamente a las culturas Huari y Tiahuanaco. La misma iconografía que en Tiahuanaco tiene por soporte preferente la escultura monumental, en Huari se difunde con la cerámica y los textiles ceremoniales (figs. 105, 107). No obstante, los resultados de nuestro seguimiento invitan a preguntarse: ¿es esta diferencia realmente relevante y tiene que ver con la función social de las imágenes? Creemos que no necesariamente. La ausencia de esculturas puede explicarse por la falta de hábiles talladores de piedra en Ayacucho, o por el deseo de no variar ciertos hábitos locales huarpas y nascas por parte de las elites victoriosas procedentes de la región circumlacustre, si es que se opta por una vieja hipótesis de conquista. En cualquier caso no cabe duda de que los habitantes de los "palacios" en Conchopata[269] así como sus invitados participaban en complejos rituales periódicos que implicaban el uso y la destrucción de vajilla ceremonial decorada. Las grandes tinajas y los cántaros antropomorfos usados estaban decorados con personajes similares a los que adornaban el monolito Bennett (figs. 104, 105). Los cuidadosos entierros de esta vajilla, tanto en los espacios arquitectónicos monumentales como fuera de ellos, indican que su producción y uso constituían parte integral e incluso central del rito. Cabe preguntarse por qué las elites gobernantes huaris se identificaban con la iconografía de Tiahuanaco y permitían sin embargo el uso de iconos y estilos de procedencia local. ¿Acaso pretendían subrayar su parentesco directo con los "reyes" de Tiahuanaco?

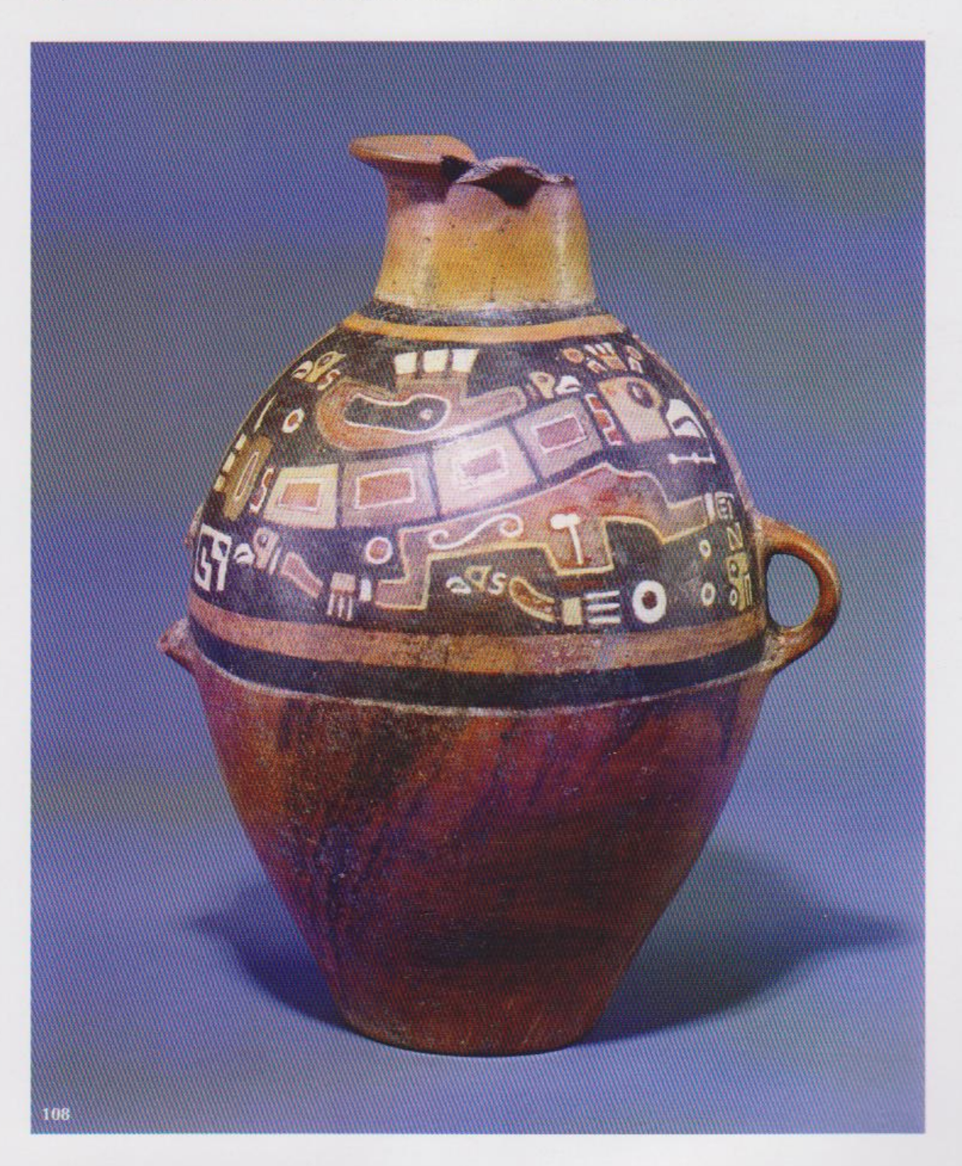
Estamos persuadidos de que sin análisis iconográficos finos y libres de prejuicios así como de condicionamientos chauvinistas, nunca nos acercaremos al entendimiento de la compleja realidad histórica de lo que llamamos época del Horizonte Medio. Se trata de hecho de una realidad de diálogo, competencia, lucha ideológica e incluso armada entre elites variopintas en cuanto a su origen étnico y tradición cultural. Los casos que se ubican en un corto periodo entre 600 y 900 d.C en fechas calibradas, como los de Maymi, Conchopata, San José de Moro o Castillo de Huarmey[270], demuestran sorprendentes niveles de complejidad en el juego por el poder. El modelo de un imperio inspirado en los modelos asiáticos de la antigüedad resulta a menudo demasiado simplista para explicar contextos, interacciones estilísticas e iconográficas andinas en las que las tradiciones del norte y del sur, de la costa y de la sierra, coexisten y se traslapan. No hay que olvidar que existe consenso entre los investigadores en cuanto al importante papel que juegan las imágenes como vehículo de doctrinas e identidades en ese periodo de complejos cambios sociales y políticos. No cabe duda de que el icono de la deidad cuya cara está rodeada por un nimbo de rayos figurados es el símbolo central de la época. En nuestra lectura, su sorprendente carrera no se

107

▲ Fig. 107. Camisa de lana de camélido y algodón, probablemente de estilo Huari. Presenta seis personajes alados de perfil portando báculos. Museo Brooklyn, Nueva York.

▶ Fig. 108. Cántaro de estilo Tiahuanaco con representación del Grifo. Museo Municipal de Oro de La Paz, Bolivia.

debe al éxito galopante de una religión proselitista dominada por la figura del dios Sol. La imagen fue reconocida, creemos, como emblema de la estirpe noble, del mismo modo que las figuras de personajes subalternos, incluyendo al famoso "grifo de Pachacamac", establecían parentescos míticos de menor jerarquía (figs. 106, 108)[271]. Los glifos de las plumas-rayos permitían reconocer los ancestros míticos de los linajes gobernantes, que eran venerados en ceremonias que implicaban un consumo masivo de chicha y de cerámica profusamente decorada. Las asociaciones entre los contextos funerarios de elite y los recintos destinados a banquetes, cuya existencia ha sido comprobada por Isbell y Cook en Conchopata, sugieren además que el culto de los ancestros-gobernantes muertos constituía uno de los ejes centrales de la ideología. Nos parece probable que las vasijas antropomorfas que ostentan vestidos profusamente decorados con temas mitológicos, incluyendo deidades, materia del presente estudio, representaban a los muertos convertidos en ancestros en cuyo honor se brindaba con la chicha. De este modo la memoria de lazos de parentesco reales o imaginarios sobre los cuales se tejía la red de obligaciones y derechos políticos se perpetuaba, contribuyendo así a dar bases de legitimidad al sistema de poder.



108